



Master

2020

Open Access

This version of the publication is provided by the author(s) and made available in accordance with the copyright holder(s).

"Prête l'oreille; c'est la voix de la nuit" : le jardin nocturne, espace de la tombée des masques, dans trois *Comédies et proverbes* d'Alfred de Musset

Petrovic, Emili

How to cite

PETROVIC, Emili. 'Prête l'oreille; c'est la voix de la nuit' : le jardin nocturne, espace de la tombée des masques, dans trois *Comédies et proverbes* d'Alfred de Musset. Master, 2020.

This publication URL: <https://archive-ouverte.unige.ch/unige:164285>

MÉMOIRE DE MASTER

LANGUE & LITTÉRATURE FRANÇAISES

SPÉCIALISATION DRAMATURGIE & HISTOIRE DU THÉÂTRE

DIRECTEUR DE MÉMOIRE – PROF. ERIC EIGENMANN

JURÉE – MME VALENTINA PONZETTO

« Prête l'oreille; c'est la voix de la nuit »:

**le jardin nocturne, espace de la tombée des masques,
dans trois *Comédies et proverbes* d'Alfred de Musset**

Emili PETROVIĆ

Chemin de Champ-Claude 3, 1214 Vernier

076 389 95 10

emili.petrovic@etu.unige.ch

n°14-311-898



Session de Janvier 2020

INTRODUCTION

Lire ou voir représentées des pièces d'Alfred de Musset, c'est tomber dans un piège. Tandis que l'on croit assister à une comédie des plus traditionnelles, dont le début laisse souvent présager qu'il sera question d'aventures amoureuses et de rebondissements comiques à l'issue heureuse, le tournant que prend très rapidement l'action déstabilise cet horizon d'attente et surprend le lecteur / spectateur à bien des égards. Un amant cherchant à obtenir les faveurs de celle qu'il désire finit par trouver la mort, se croyant trahi par son meilleur ami (*Les Caprices de Marianne*); une princesse se sauve d'un mariage arrangé par le tour de force d'un faux bouffon masqué, mais déclenche la guerre dans son royaume (*Fantasio*); un prétendu libertin prévoit de séduire et de compromettre sa promise afin d'échapper au mariage, mais finit par devenir la victime de son propre jeu (*Il ne faut jurer de rien*)...

Une comédie chez Musset peut finir de façon tragique, ironique ou douce-amère, mais demeure néanmoins une comédie, c'est pourquoi chaque pièce issue des *Comédies et proverbes* surprend par les voies qu'emprunte l'intrigue et la façon dont se développent les personnages. En effet, comme l'affirme Sylvain Ledda dans son ouvrage consacré au dramaturge: « Musset se singularise parce qu'il ne confond pas comédie et comique, parce qu'il imagine une comédie ambiguë, qui admet la tragédie et le drame dans son style et sa structure »¹. Il ajoute encore que « le glissement d'une tonalité à l'autre dans une même pièce constitu[e] l'une des caractéristiques du théâtre de Musset »². Une autre spécificité se retrouve constamment dans ses comédies, le recours à la fantaisie. Celle-ci est définie par *Le Trésor de la langue française* comme « faculté imaginative, pouvoir d'invention d'un artiste, d'un écrivain » ou comme « œuvre où l'imagination se donne libre cours sans souci des règles formelles », mais aussi comme « qualité d'une personne qui se singularise par son esprit imaginatif et un comportement

¹ Ledda, Sylvain. *Alfred de Musset*. Lausanne: Ides et Calendes, 2017. p. 11.

² *Ibid.*, p. 18.

imprévu et amusant »³. Ces différentes acceptions de la fantaisie traversent toute l'œuvre d'Alfred de Musset. Dans son *Essai sur Musset et la fantaisie*, Ledda explique que

Pour Gautier, Sainte-Beuve ou Nisard, la fantaisie serait la marque de fabrique de Musset: refus de se prendre au sérieux, insouciance feinte, mômeries; Musset aurait ensuite l'art gracieux de juxtaposer les émotions contraires. Sa fantaisie serait enfin une manière de considérer la littérature comme un jeu où le hasard tient le premier rôle. Cette lecture de l'œuvre au prisme de la fantaisie explique ainsi l'analogie qui est souvent faite entre la poésie shakespearienne et l'imaginaire mussétien. Selon Gautier en effet, Musset serait parvenu à l'idéal combinatoire du théâtre et de la poésie, non soumis aux contraintes de la mode et à l'épidémie de vaudevilles. Sa fantaisie signe son unicité mosaïque dans un siècle prosaïque: humour, ironie, tendresse et cruauté se juxtaposent dans un univers qui rappelle la poésie shakespearienne.⁴

Qu'il s'agisse de la liberté de création du dramaturge dans une époque encore soumise à des règles formelles, du rapport à l'imaginaire entretenu par les personnages principaux de ses pièces ou tout simplement de la constante atmosphère de hasard qui parcourt son théâtre, la fantaisie fait partie de l'univers dramatique mussétien.

Le mélange de tons –les glissements du ton comique au tragique–, l'omniprésence de la fantaisie et le pouvoir laissé à l'imaginaire et au hasard créent ainsi l'idée d'une comédie ambiguë spécifique à Musset, qui pousse le lecteur / spectateur à s'interroger sur son théâtre. Parcouru de teintes shakespeariennes et pourtant résolument réaliste avant l'heure, le théâtre de Musset se démarque par le fait qu'il n'appartient pas à son temps. Caractérisé par une nostalgie du passé tout en faisant preuve d'une modernité surprenante, son théâtre se rebelle contre un siècle qui l'étouffe⁵. Renversement des attentes, dialogues amoureux teintés de pessimisme et de désillusions, atmosphère carnavalesque ambiante: Musset est déçu par son siècle, un siècle qui « est arrivé à son tour au bord du nid; mais [à qui on] a coupé les ailes, et [qui] attend la mort en

³ *Trésor de la langue française*, entrée « fantaisie ». [en ligne]

⁴ Ledda, Sylvain. *L'Éventail et le Dandy: Essai sur Musset et la Fantaisie*. Genève: Droz, 2012. p.19.

⁵ Rappelons-nous qu'à la suite de l'échec écrasant de la représentation de *La Nuit vénitienne* à l'Odéon en décembre 1830, Alfred de Musset ne se consacre plus qu'à l'écriture d'un théâtre qui se donne à lire, donnant naissance à *Un Spectacle dans un fauteuil*.

regardant l'espace dans lequel il ne peut s'élancer »⁶, et son théâtre ne cesse de le dénoncer. Dans un monde sans espoir et sans foi, les illusions se perdent mais les masques demeurent:

L'amour n'existe plus, mon cher ami. La religion, sa nourrice, a les mamelles pendantes comme une vieille bourse au fond de laquelle il y a un gros sou. L'amour est une hostie qu'il faut briser en deux au pied d'un autel et avaler ensemble dans un baiser; il n'y a plus d'autel, il n'y a plus d'amour. Vive la nature ! Il y a encore du vin.⁷

A défaut de foi, la quête du théâtre mussétien réside dans le dévoilement de la vérité masquée par l'hypocrisie du siècle: « A défaut d'être "l'homme du siècle", Musset explore les possibilités du théâtre pour représenter la vérité de la vie »⁸. L'intérêt ici sera de constater que les outils et les moyens mis en œuvre dans cette quête de vérité sont intrinsèquement liés au théâtre.

Nous nous intéresserons donc au théâtre en prose mussétien et laisserons de côté le registre poétique ou narratif pour nous concentrer plus particulièrement sur l'analyse de trois célèbres pièces issues des *Comédies et proverbes*, à savoir *Les Caprices de Marianne* (1833), *Fantasio* (1834) et le proverbe *Il ne faut jurer de rien* (1836). Ces comédies mettent chacune en lumière trois mêmes objets fréquemment rencontrés dans le théâtre de Musset et qui ont chacun un rapport spécifique au monde du théâtre : la nuit, le jardin et le masque. Ce sont les trois éléments qui nous occuperont dans ce mémoire. Dans un premier temps, on envisagera la manière dont la nuit et le jardin sont liés et dont ils contribuent ensemble d'une part, à faire avancer l'action, et d'autre part, à créer un espace dramatique propice au dévoilement de la vérité, ou autrement dit, à la tombée des masques. Dans un deuxième temps, après avoir établi l'espace dans lequel se déploie cette tombée des masques, on observera la nature et les composantes de ces masques, leur symbolique ainsi que les conséquences que cette chute des masques engendre sur l'action. L'étude de ces adjuvants de l'action et du *leitmotiv* carnavalesque instauré par la présence du masque dans les trois pièces nous mènera, dans un troisième temps, à une réflexion sur la quête de vérité qui anime le théâtre mussétien et la dimension métathéâtrale

⁶ *Fantasio*, I, 2, TC, p. 111.

⁷ *Ibid.*, I, 2, p.112.

⁸ Ledda, Sylvain. *Op. cit.*, p.7.

qu'elle implique. C'est ainsi que nous lèverons le voile sur l'une des nombreuses facettes que recèle son théâtre, théâtre teinté de nostalgie, qui exploite des éléments traditionnels et s'inspire des grands dramaturges des temps passés (Shakespeare, Beaumarchais), mais tranche à son époque par sa surprenante modernité.



I. LE JARDIN ET LA NUIT: ADJUVANTS DE L'ACTION

Dans ce premier chapitre, nous nous consacrerons à étudier les diverses manifestations de scènes nocturnes et de jardins dans nos trois comédies. Il s'agira de constituer leur structure et de s'intéresser aux différentes symboliques que ces scènes peuvent revêtir non seulement dans les pièces, mais aussi pour Musset et ses contemporains.

- **Structuration de l'espace et de l'atmosphère nocturne**

Le jardin nocturne est un espace dramatique récurrent au théâtre. Il apparaît en tant que tel dans deux de nos pièces choisies, *Les Caprices de Marianne* et *Il ne faut jurer de rien*. Quant à *Fantasio*, nous verrons que la pièce laisse une place relativement importante à la nuit et au jardin, bien que les deux ne coïncident pas pour former un jardin nocturne proprement dit. Toutefois, il est frappant de constater que l'espace du jardin est tout aussi présent que l'atmosphère nocturne parmi les comédies de notre corpus et, dans chacune d'entre elles, ces deux éléments contribuent à faire avancer l'action et à établir un espace de dévoilement de la vérité. Pour pouvoir nous pencher sur cette fonction particulière et la manière dont elle s'exerce dans les pièces, observons en premier lieu l'espace dramatique du jardin nocturne et voyons comment le jardin et la nuit structurent nos trois comédies, envisagées ici dans un ordre chronologique.

1) *Les Caprices de Marianne* [1833]

Pour comprendre l'importance accordée au jardin et à la nuit en tant qu'unités de lieu et de temps contribuant ensemble à l'avancée de l'action, il est nécessaire d'envisager tout d'abord la dimension spatio-temporelle des pièces en général.

La structure temporelle des *Caprices de Marianne* peut paraître *a priori* similaire à celle du proverbe *Il ne faut jurer de rien* par le fait que les scènes nocturnes sont réservées pour la fin de la pièce. Cependant, la temporalité des *Caprices de Marianne* se rapproche d'une structure

traditionnelle, l'intrigue se déroulant dans le cadre d'une journée entière. En effet, la première didascalie de l'acte I situe la scène dans « une rue devant la maison de Claudio » et, étant donné que Marianne sort de chez elle « un livre de messe à la main »⁹, on devine qu'il s'agit du matin et que Marianne se rend à l'église pour l'heure de la messe (ce qui montre d'emblée l'apparent caractère pieux du personnage). Les indications temporelles sont fréquentes dans la pièce et ce sont souvent les personnages eux-mêmes qui évoquent l'évolution du jour. On retrouve ainsi au début du deuxième acte le personnage de Ciuta, qui semble prendre momentanément le rôle d'une narratrice et déclare : « Silence ! Vêpres sonnent; la grille du jardin vient de s'ouvrir; Marianne sort. – Elle approche lentement »¹⁰. À nouveau, c'est par le biais d'un vocabulaire religieux et de références aux pratiques chrétiennes –manifestement liées aux habitudes d'une société catholique napolitaine– que l'on apprend ici l'arrivée du soir. Une dernière indication temporelle est donnée –comme au début de la pièce– par une didascalie, mais cette fois-ci bien plus explicite: « Le jardin de Claudio. – Il est nuit »¹¹. Cette didascalie inaugure la cinquième scène du deuxième acte et établit pour la première fois dans la pièce la présence d'un jardin nocturne. La combinaison de la nuit et du jardin est ici primordiale, étant donné que c'est dans cette scène que se joue la principale action de la comédie, à savoir la mort de Cœlio, qui change le ton de la pièce et la fait sombrer dans le tragique.

Comme nous l'avons vu, l'irruption du tragique à l'intérieur d'une comédie est récurrente dans l'œuvre de Musset et la fin des *Caprices de Marianne* illustre ce phénomène. Toutefois, il est intéressant de constater que le jardin nocturne accompagne souvent ce basculement dans plus d'une pièce. On retrouve par exemple dans le deuxième acte d'*André Del Sarto* (1833) une didascalie qui situe les personnages dans le jardin et installe la temporalité nocturne de la même

⁹ *Les Caprices de Marianne*, I, 1, TC, p. 71.

¹⁰ *Ibid.*, II, 1, p. 85.

¹¹ *Ibid.*, II, 5, p. 98.

façon que dans *les Caprices*, « Le jardin. – Il est nuit. – Clair de lune »¹², coïncidant également avec le tournant tragique que va emprunter l'intrigue. Cette pièce, écrite par Musset cette même année juste avant *Les Caprices*, en semble être le pendant. Elle traite en effet d'une situation très semblable à celle des *Caprices de Marianne*: un mari qui se pense trompé par sa femme met en place un piège et découvre l'adultère ainsi que le visage de l'amant. Mais la suite diverge dans bien des aspects par rapport à notre pièce: tandis que dans *Les Caprices* Claudio, le mari trompé, pense avoir trouvé l'amant secret de sa femme et le tue sur le champ, André, d'une toute autre nature, se retrouve dans cette scène face à Cordiani, son rival, mais ne parvient pas à le tuer, dans une sorte de déni face à un ami et élève pour qui il éprouvait beaucoup d'estime:

Ma main ? À qui, ma main ? T'ai-je dit une injure ? T'ai-je appelé faux ami ? Traître aux serments les plus sacrés ? T'ai-je dit que toi qui me tues, je t'aurais choisi pour me défendre, si ce que tu as fait tout autre l'avait fait ? T'ai-je dit que cette nuit j'eusse perdu autre chose que l'amour de Lucrèce ? T'ai-je parlé de quelque autre chagrin ? Tu le vois bien, ce n'est pas à Cordiani que j'ai parlé. À qui veux-tu donc que je donne ma main ?¹³.

Dans cette pièce, ce n'est pas l'amant qui va finir assassiné comme l'infortuné Cœlio, c'est le mari trompé qui va se donner la mort dans un geste de désespoir et d'amour pour les deux amants. On retrouve toutefois dans ce final les mêmes ingrédients que dans *Les Caprices de Marianne*, à savoir une fin tragique marquée par la mort d'un personnage et le sentiment doux-amer ressenti et partagé par les amants, qui ne pourront savourer le bonheur de leur union après avoir causé la mort d'un proche. Ce dernier point est légèrement différent pour Octave et Marianne, étant donné qu'ils n'ont jamais été de véritables amants, mais ils se retrouvent au cimetière lors de la dernière scène de la pièce, probablement au lendemain de la mort de Cœlio, et semblent tous deux enclins à cette sensation mitigée: Marianne voit ses propres avances arrêtées sèchement par Octave, et celui-ci abandonne toute perspective de bonheur suite à la mort de son ami, dont il se sent responsable.

¹² *André del Sarto*, II, 1, TC, p. 50.

¹³ *Ibid.*, II, 1, p. 49.

Les Caprices de Marianne présente donc une structure temporelle linéaire, on suit l'intrigue sur une journée entière, qui débute au matin et se termine en fin de matinée suivante. On pourrait imaginer appliquer une structure classique de l'action qui suivrait non pas les actes (étant donné que la pièce n'en contient que deux), mais l'avancée temporelle telle qu'elle est représentée dans la pièce. Par exemple, le matin pourrait correspondre à la scène d'exposition de la pièce, où apparaissent les personnages principaux et leurs problématiques. L'arrivée du soir sonnée par les vêpres coïnciderait avec une montée dramatique: les dialogues entre Octave et Marianne sont plus fréquents et leurs rapports se complexifient au gré de leurs échanges, ils sont aussi observés par d'autres personnages (Ciuta et Claudio), ce qui augmente les soupçons et instaure une gradation de la tension conduisant à l'apogée de l'action –le *climax*– qui se déploie à la tombée de la nuit, après que Marianne se soit décidée à prendre un amant, et aboutit avec la mort de Cœlio. La scène finale, au cimetière, sur le tombeau de Cœlio, correspondrait à la retombée de l'action et au dénouement de la pièce, l'atmosphère matinale¹⁴ d'un nouveau jour pouvant sembler adéquate pour les nouvelles résolutions que prend Octave concernant le reste de sa vie.

Si *Les Caprices de Marianne* se déroule dans l'espace temporel traditionnel d'une journée et semble respecter la règle classique de l'unité de temps, il n'en est pas tout à fait de même pour l'unité de lieu. Pour respecter la règle classique, on pourrait choisir la ville de Naples comme lieu unique, mais les différentes scènes prennent place sur trois types d'espaces différents: la rue, la maison et le jardin, et ces lieux varient d'une scène à l'autre. Il est intéressant de noter que ces trois endroits forment une échelle allant du public au privé: de la rue à la maison, et le jardin faisant office d'espace intermédiaire, étant à la fois privé car contigu à la maison, mais ouvert sur l'extérieur. On remarque également que la rue semble manifestement

¹⁴ Rappelons-nous que la veille, Marianne, qui pensait s'adresser à Octave, lui avait donné rendez-vous à l'église pour le lendemain en fin de matinée : « Demain, trouvez-vous, à midi, dans un confessionnal de l'église, j'y serai » (II, 5, p. 99). Triste ironie, ils se retrouveront bel et bien le lendemain, à l'église, mais c'est le cimetière qui fait office de confessionnal...

plus adéquate pour des scènes diurnes, étant donné qu'elles apparaissent davantage au début de la pièce, en plein jour, et lorsque le soir apparaît, les personnages se dirigent vers l'intérieur. Par exemple, lors de la fameuse discussion entre Marianne et Octave « sous la tonnelle d'une auberge » à la première scène de l'acte II, on est en début de soirée et Marianne est en direction de son domicile lorsqu'elle croise Octave, tandis que celui-ci s'apprêtait à souper dans une auberge, dans laquelle il finit par entrer à la fin de la scène.

Le jardin de Claudio est le seul lieu qui réapparaît aux trois temps de la journée: nous le rencontrons en plein jour à la troisième scène de l'acte I, en début de soirée à la troisième scène de l'acte II, et enfin à la nuit tombée comme indiqué par la fameuse didascalie de la cinquième scène. Le jardin semble dès lors central au sein de la pièce. En effet, c'est dans le jardin de la maison de Claudio que se prennent d'importantes décisions qui influent sur le déroulement des événements à venir: c'est dans son jardin, après l'irruption de son épouse vraisemblablement perturbée par les paroles d'Octave, que Claudio commence à douter de la vertu de Marianne, ce qui va le conforter dans l'idée d'engager des spadassins chargés de le débarrasser du secret amant. L'acte se clôt sur les paroles du vieux juge déclarant: « J'imagine que ma femme me trompe, et que toute cette fable est une pure invention pour me faire prendre le change, et troubler entièrement mes idées »¹⁵. C'est à nouveau dans ce même jardin que l'on retrouve le couple marié jouant une véritable scène de ménage: les soupçons de Claudio grandissant, le juge interdit à sa femme d'adresser la parole à Octave. Contrariée de s'être vue poser un interdit par son mari jaloux, Marianne fait venir Octave en précisant « qu'il prenne la peine d'entrer dans ce jardin »¹⁶, et c'est à ce moment, dans ce même jardin, qu'elle va se résoudre à accomplir ce qu'elle refusait depuis le début : « Je veux prendre un amant, Octave »¹⁷.

¹⁵ *Les Caprices de Marianne*, I, 3, TC, pp. 83-84.

¹⁶ *Ibid.*, II, 3, p. 94.

¹⁷ *Ibid.*, II, 3, p. 95.

La dernière apparition du jardin est, nous l'avons mentionné, sans doute la plus importante, car elle intervient au moment où se déroule l'action tragique de la pièce. Dès lors qu'il est mis en scène avec la tombée de la nuit, le jardin devient un jardin nocturne et l'association va permettre le basculement de la comédie à la tragédie. C'est-à-dire que la combinaison de l'espace du jardin et de la nuit tombée semble en effet propice à une scène où les illusions seront trompeuses, entraînant ainsi l'avènement de quiproquos et de situations irrémédiables. D'une part le jardin, avec ses bosquets et son accès à la fenêtre de Marianne, est à la fois un espace caché et un espace de l'entre-deux (intérieur et extérieur à la fois), il permet donc aux spadassins engagés par Claudio d'observer et de se camoufler avant d'agir, et en même temps, il facilite l'accès à l'amant, qui peut se faufiler jusqu'à sa promise sans devoir passer par la porte d'entrée. D'autre part, la nuit obscurcit la scène, elle favorise les actions menées secrètement, mais en contrepartie, elle engendre des illusions d'optique qui reposent sur un jeu d'ombres: « Voyez comme son ombre est grande ! C'est un homme d'une belle stature »¹⁸, s'exclame Tibia à l'arrivée de Cœlio masqué, et c'est ce jeu d'ombres qui le conduira vers sa mort, étant donné qu'avant de se faire tuer, Cœlio entendra Marianne le confondre avec Octave et se croyant trahi, il appellera la mort de ses vœux: « Ô mort ! Puisque tu es là, viens donc à mon secours. Octave, traître Octave, puisse mon sang retomber sur toi ! [...] Ô mort ! Je t'ouvre les bras; voici le terme de mes maux »¹⁹.

Le jardin apparaît ainsi dans la pièce aux moments décisifs de l'intrigue, des moments qui, suivant la course du soleil, gagnent progressivement en intensité jusqu'au point culminant, à la nuit tombée. Le calme est retrouvé à la fin de la pièce et cette retombée de l'action tient sans doute à la dimension spatio-temporelle de la dernière scène. En effet, on est à nouveau en début de journée et cette scène finale se déroule dans un cimetière, un espace particulier qui semble faire coïncider les trois autres endroits vus dans la pièce: le cimetière étant, comme la rue, ouvert

¹⁸ *Ibid.*, II, 5, p. 99.

¹⁹ *Ibid.*, II, 5, p. 99.

à tout le monde, il pourrait être vu comme un lieu public; il a l'aspect d'un grand jardin; et enfin, il est couramment désigné dans le langage commun comme « maison des morts ». La pièce se clôt ainsi dans le cimetière, temple de l'immobilité, où il n'est plus question d'action, mais où l'on revient à un théâtre de parole entre Octave et Marianne pour un court instant, le temps de comprendre que la parole des protagonistes se meurt elle aussi en même temps que l'espoir d'une vie meilleure.

2) *Fantasio* [1834]

Les deux actes qui composent la pièce *Fantasio* présentent une structure bien différente des deux autres pièces de notre corpus: les scènes de nuit ne coïncident pas avec les scènes se déroulant dans le jardin du roi de Bavière, il ne sera donc pas question ici de jardin nocturne à proprement parler. Cependant, nous verrons que la nuit, tout autant que le jardin, possèdent une place et un sens particuliers au sein de la pièce. Penchons-nous tout d'abord sur la structure de la temporalité. Tout comme nous avons pu le voir avec *Les Caprices de Marianne*, *Fantasio* suit la règle de l'unité de temps: la pièce commence en fin de journée au début de l'acte I, le roi de Bavière annonçant à sa cour l'arrivée prochaine du prince de Mantoue, son futur gendre, attendu d'ici la soirée ou le lendemain; le second acte s'achève le jour suivant, à la nuit tombée, dans la prison du palais, lorsqu'Elsbeth, la fille du roi, découvre la véritable identité de notre héros éponyme, Fantasio. On pourrait déjà constater ici que la nuit encadre la pièce, l'atmosphère nocturne s'installe dès la deuxième scène de l'acte I, lorsque les amis de Fantasio évoquent avec l'espion du prince, Marinoni, les illuminations décorant la ville pour le prochain mariage de la princesse : « Tu ne te trompes pas, brave étranger, tous ces lampions allumés que tu vois, comme tu l'as remarqué sagement, ne sont pas autre chose qu'une illumination »²⁰, déclare Hartman. La fin de la journée continue de se faire ressentir par la suite, les amis de Fantasio se demandant, après l'irruption de ce dernier, que faire « de cette belle soirée »²¹. L'arrivée du soir est enfin à

²⁰ *Fantasio*, I, 2, TC, p. 106.

²¹ *Ibid.*, I, 2, p. 107.

nouveau accentuée par la critique énoncée par Fantasio, toujours dans la même scène, déçu par le coucher du soleil qui se dessine devant lui: « Comme ce soleil couchant est manqué ! La nature est pitoyable ce soir. Regarde-moi un peu cette vallée là-bas, ces quatre ou cinq méchants nuages qui grimpent sur cette montagne. Je faisais des paysages comme celui-là quand j'avais douze ans, sur la couverture de mes livres de classe »²². On insiste ainsi à plusieurs reprises dans la même scène sur la mise en place de l'atmosphère nocturne, cruciale pour permettre à l'intrigue principale de prendre place.

La nuit s'installe non seulement dans le décor de la pièce, mais semble aussi être liée au sentiment obscur et profond qui habite notre héros. De fait, on ressent déjà dans cette scène le mal dont souffre Fantasio, tombé dans une sorte de *spleen* qui le rend mélancolique et fatigué de sa propre vie: « Toi, tu m'ennuies horriblement. Cela ne te fait rien de voir tous les jours la même figure ? »²³ lance-t-il à son ami Spark. Pour pourvoir échapper à l'emprise de ce mal être, Fantasio ne cesse d'évoquer un besoin de nouveauté, d'aventure et de liberté pour laisser libre cours à son imagination: « J'ai envie de prendre pour maîtresse une fille d'opéra [...] mon imagination se remplira de pirouettes et de souliers de satin blanc; il y aura un gant à moi sur la banquette du balcon depuis le premier janvier jusqu'à la Saint-Sylvestre »²⁴. Pécuniairement riche, mais volontairement criblé de dettes, Fantasio est le personnage qui, de tous les protagonistes du théâtre mussétien, cherche le plus à fuir sa réalité et pour ce faire, l'indéniable nécessité de vivre de son imagination se manifeste. Son obsession pour les aventures contées dans *Les Mille et Une Nuits* est telle qu'il en vient à formuler le souhait prémonitoire de les appliquer à sa propre vie: « Quelle admirable chose que *Les Mille et Une Nuits* ! Ô Spark, mon cher Spark, si tu pouvais me transporter en Chine ! Si je pouvais seulement sortir de ma peau

²² *Ibid.*, I, 2, p. 108.

²³ *Ibid.*, I, 2, p. 108.

²⁴ *Ibid.*, I, 2, p. 109.

pendant une heure ou deux ! Si je pouvais être ce monsieur qui passe ! »²⁵ La présence de la nuit semble ainsi primordiale au début de cette pièce pour que la prière de Fantasio puisse être exaucée. Telle Schérazade débutant son conte en pleine nuit auprès du sultan pour faire reculer la menace du jour à venir, c'est à la nuit tombée que Fantasio saisit l'occasion de passer à l'action qui se présente à lui: après avoir à nouveau évoqué les célèbres contes orientaux –« Je pense à mes chères *Mille et Une Nuits*. C'est comme cela qu'elles commencent toutes. – Tiens, Spark, je suis gris. Il faut que je fasse quelque chose »²⁶–, la didascalie indique qu'un enterrement est alors en train d'avoir lieu devant nos protagonistes. Ainsi, au lieu du « monsieur qui passe », Fantasio a l'idée de prendre la fonction du mort qui passe devant lui, à savoir, devenir le nouveau bouffon de cour du roi de Bavière:

SPARK: Tu vas te faire bouffon de cour ?

FANTASIO: Cette nuit même, si l'on veut de moi. Puisque je ne puis coucher chez moi, je veux me donner la représentation de cette royale comédie qui se jouera demain, et de la loge du roi lui-même.²⁷

Il se dirige alors vers la boutique du tailleur pour trouver son déguisement, et ce n'est qu'au deuxième acte que nous verrons l'entrée en piste du Fantasio masqué, devenu personnage de son propre conte, la nuit laissant place à la représentation qui se donnera avec l'arrivée du jour.

À la suite de plusieurs scènes diurnes se déroulant dans le second acte, la nuit réapparaît à la fin de la pièce, pour la dernière scène qui se situe dans la prison. Le soir est manifestement arrivé à la scène qui la précède, étant donné que Marinoni évoque au prince de Mantoue l'idée que la princesse Elsbeth l'aurait « lorgné d'une manière évidente pendant tout le dîner »²⁸, dévoilant ainsi au lecteur / spectateur ce qui lui a été caché par l'ellipse opérée entre les scènes. Le monologue de Fantasio au début de la scène suivante nous apprend également que « les chandelles [étaient] allumées » lorsqu'il a décidé de « venir [s]e griser derechef dans l'office de

²⁵ *Ibid.*, I, 2, p. 108.

²⁶ *Ibid.*, I, 2, p. 113.

²⁷ *Ibid.*, I, 2, p. 113.

²⁸ *Ibid.*, II, 6, p. 132.

notre bon roi, et pour pêcher au bout d'une ficelle la perruque de son cher allié »²⁹. On comprend donc que c'est à nouveau avec l'arrivée du soir, et encore une fois aidé par son état d'ivresse, que Fantasio accomplit la deuxième action importante de la pièce: la première était de se faire bouffon du roi, et la seconde, exécuté en hors-scène, consistait à voler la perruque du faux prince de Mantoue. La nuit, propice à l'ébriété, semble donc accompagner les principaux moments d'action de notre héros. Elle offre aussi dans cette dernière scène un nouveau jeu de lumières qui, comme dans la scène finale des *Caprices de Marianne*, crée une confusion entre les personnages. En allant voir Fantasio dans sa prison, Elsbeth le trouve endormi sans son déguisement et, l'éclairant de sa lampe, elle va dès lors croire qu'il est le véritable prince de Mantoue qu'elle doit épouser: « Oui, c'est lui; voilà ma curiosité satisfaite; je voulais voir son visage, et rien de plus; laisse-moi me pencher sur lui. (*Elle prend la lampe.*) Psyché, prends garde à ta goutte d'huile »³⁰. Ce nouveau quiproquo amène le jeune homme à révéler sa véritable identité à la princesse. Celle-ci, déçue, finira par lui offrir sa liberté ainsi que la possibilité de revenir au château à sa guise, mais uniquement à la condition de remettre son masque et de reprendre son rôle de bouffon.

La nuit structure ainsi la pièce d'une part formellement, car elle encadre la pièce en la faisant démarrer et se terminer dans une atmosphère nocturne; mais d'autre part, la nuit est aussi le cadre qui nous propose de voir les personnages sans leur déguisement: Fantasio nous apparaît sans costume au début et à la fin de la pièce, mais tient son rôle tout au long de la journée; et de son côté, l'échange d'identité opéré entre le prince de Mantoue et Marinoni ne cesse d'être remis en question mais perdure toute la journée, et ce n'est qu'à la nuit tombée, en hors-scène, que les deux personnages quittent le château, laissant la véritable identité du prince s'échapper dans la nuit et demeurer un mystère pour nos personnages: « Est-il possible que le prince de Mantoue

²⁹ *Ibid.*, II, 7, p. 132.

³⁰ *Ibid.*, II, 7, p. 133.

soit parti sans que je l'aie vu ? »³¹, s'exclame la gouvernante déçue dans la réplique qui clôt la pièce.

Si la nuit se prête à l'exécution de grandes actions et à la révélation d'identité, les scènes diurnes ne sont pas moins importantes pour l'avancée de l'intrigue, étant donné que ces scènes se passent en grande partie dans l'espace qui nous intéresse: le jardin du roi de Bavière. En effet, dès le second acte, les didascalies nous indiquent fréquemment que les scènes se passent à plusieurs endroits d'un même jardin. C'est le lieu où se déroule la rencontre entre Fantasio et Elsbeth et dans lequel se développent les échanges qui marquent leur complicité naissante. Dialogues empreints d'ironie et de piques réciproques, la princesse et le faux bouffon se prêtent spontanément au jeu de la fantaisie: avec le franc-parler de Fantasio, Elsbeth laisse son imagination lui donner l'impression d'avoir retrouvé la liberté de dialogue qu'elle possédait avec son ancien bouffon; tandis que Fantasio, inspiré par le cadre botanique, utilise le potentiel de son imaginaire pour jouer son rôle et asséner des vérités à la princesse par le biais de répliques détournées:

ELSBETH: Pauvre homme ! Quel métier tu entreprends ! Faire de l'esprit à tant par heure ! N'as-tu ni bras ni jambes, et ne ferais-tu pas mieux de labourer la terre que ta propre cervelle ?

FANTASIO: Pauvre petite ! Quel métier vous entreprenez ! Épouser un sot que vous n'avez jamais vu ! – N'avez-vous ni cœur ni tête, et ne feriez-vous pas mieux de vendre vos robes que votre corps ?³²

Le jardin apparaît ainsi comme un lieu propice au déploiement d'un ton fantaisiste grâce à la liberté d'expression que possèdent les deux personnages dans cet espace. Ce ton caractérise tant le personnage dont le nom évoque la fantaisie elle-même, que nous en arrivons à nous questionner sur la véritable nature de notre protagoniste qui semble se révéler davantage dans son allure de poète bouffon à l'imagination débordante –c'est-à-dire sous son prétendu masque–, qu'en tant qu'étudiant criblé de dettes. La princesse paraît elle aussi pouvoir laisser place à ses

³¹ *Ibid.*, II, 7, p. 136.

³² *Ibid.*, II, 1, p. 119-120.

véritables pensées lorsqu'elle se trouve dans ce lieu, échappant momentanément aux murs étouffants du château entre lesquels elle se sent enfermée: « Tu aurais mieux répondu, si tu avais dit comme un oiseau en cage. Ce palais en est une assez belle, cependant c'en est une »³³, confie-t-elle à Fantasio. Le jardin, espace de liberté éphémère, semble aussi se prêter le mieux au jeu de rôle, étant donné que c'est le lieu qui nous donne à voir à plusieurs reprises le prince de Mantoue et Marinoni sous leurs déguisements respectifs.

Tout comme *Les Caprices de Marianne*, la pièce se termine dans un lieu plus sombre et différent des espaces précédents. Ce n'est pas un cimetière, mais une prison, rappelant évidemment l'échange entre les deux protagonistes autour de la conception du château comme cage dorée. Fantasio avait alors répondu à la princesse que « la dimension d'un palais ou d'une chambre ne fait pas l'homme plus ou moins libre. Le corps se remue où il peut: l'imagination ouvre quelquefois des ailes grandes comme le ciel dans un cachot grand comme la main »³⁴. Et ce n'est qu'à la fin de la pièce et par ce choix de lieu qu'on comprend pleinement le sens de cette fameuse réplique. Les deux personnages sont chacun à leur manière pris au piège: Fantasio est littéralement emprisonné entre quatre murs suite à sa grande action, tandis qu'Elsbeth est contrainte à un mariage forcé et ne peut échapper au devoir que lui assigne ce château. Doublement enfermés par l'espace de la prison –un espace qui devient le lieu où la vérité se rétablit car le masque est tombé–, les personnages réalisent qu'il n'y a plus d'échappatoire: le vol de la perruque a libéré la princesse du mariage mais l'action a entraîné une déclaration de guerre dans le royaume, demandant à chacun de rentrer dans un nouveau rôle. Seule demeure la possibilité de faire à nouveau appel à l'imagination, de remettre le masque du bouffon quand l'envie l'en prend et de se prêter au jeu de l'imaginaire, pour combattre la réalité ne serait-ce qu'un instant encore.

³³ *Ibid.*, II, 5, p. 127.

³⁴ *Ibid.*, II, 5, p. 127.

3) *Il ne faut jurer de rien* [1836]

Le seul proverbe de notre sélection de pièces musséliennes présente une structure relativement différente des deux autres comédies étudiées. Tout d'abord, la pièce dépasse le cadre traditionnel d'une journée pour s'étendre sur une période de deux jours (bien que Valentin suggère dans la première scène de la pièce qu'il projette de passer huit jours au château de la famille de Mantes pour séduire la jeune Cécile). Les deux premiers actes se déroulent tous deux de jour, tandis que le troisième acte débute en fin de journée et se termine au clair de lune. Le proverbe est ensuite intéressant dans le choix spatial qui est établi par le dramaturge, car c'est la seule pièce de notre corpus qui d'une part, est située en France –et se rapproche ainsi davantage d'un contexte familial pour Musset– et d'autre part, quitte l'espace citadin pour s'installer dans la campagne parisienne. Valentina Ponzetto, dans son ouvrage consacré à la nostalgie libertine imprégnée dans l'œuvre d'Alfred de Musset, avance l'idée que « lorsque Musset déplace la scène dans ce cadre [c'est-à-dire à la campagne] c'est pour construire des situations particulières, certains rapports entre les personnages que la campagne favorise et qui évoquent encore une fois une atmosphère de roman libertin »³⁵. Nous verrons par la suite les rapports particuliers qui associent la nature de Valentin à la mémoire du roman libertin et qui confirment l'influence d'une certaine nostalgie libertine présente tout au long du proverbe.

Cependant, il est intéressant de constater le fait que la campagne permet surtout de jouer sur le grand contraste qui s'établit dans la structure de la pièce entre les scènes jouées à l'intérieur du domaine et celles données à l'extérieur, dans le petit bois entourant le château. On note par exemple que les scènes jouées dans l'enceinte du château réunissent à chaque fois plusieurs personnages, tel un tableau de la noble société réunie autour de la table de jeu de la baronne. Les scènes extérieures en revanche, qu'il s'agisse de la scène d'ouverture du deuxième acte située dans « *une allée sous une charmille* »³⁶ ou des dernières scènes du troisième acte qui

³⁵ Ponzetto, Valentina. *Musset ou la Nostalgie libertine*. Genève: Droz, 2007. p. 79.

³⁶ *Il ne faut jurer de rien*, II, 1, TC, p. 390.

se passent dans le petit bois, présentent davantage de moments où sont mis en scène des dialogues plus intimes, généralement entre deux personnages. C'est aussi à chaque fois uniquement dans un décor associé à un jardin ou à la nature que nos deux personnages principaux, Valentin et Cécile, se donnent la réplique. La première fois c'est en matinée (II,1), lorsque Valentin rencontre à plusieurs reprises la jeune femme sous la charmille, mais le caractère diurne du moment ainsi que l'emplacement de la scène dans un espace encore relativement lié au domaine du château (en comparaison avec le petit bois de la fin) empêche le dialogue de véritablement s'établir. Et c'est encore sans compter la présence d'un spectateur caché dans la charmille, l'oncle Van Buck, qui ne rate rien de la scène se jouant sous ses yeux, telle une comédie dans la comédie: « Vite, fourrez-vous dans la charmille. Vous serez témoin de la première escarmouche, et vous m'en direz votre avis »³⁷, lui ordonne son neveu en voyant Cécile s'approcher. Par la suite, frustré par l'échec de son plan face au caractère irréprochable de Cécile, le jeune homme souhaite arrêter le jeu et ne cesse de changer constamment d'avis, mais finit par céder à l'envie de continuer son stratagème initial qui va finalement, sans qu'il s'en aperçoive, se retourner contre lui. La deuxième fois que le jeune couple a l'occasion de se réunir, c'est à la dernière scène de la pièce, au clair de lune, lorsque nos deux futurs amants ont rendez-vous dans le petit bois et que Valentin se découvre de véritables sentiments pour la jeune femme, abandonnant son masque de faux libertin pour révéler sa nature amoureuse: « Ou j'ai sous le bras le plus rusé démon que l'enfer ait jamais vomi, ou la voix qui me parle est celle d'un ange, et elle m'ouvre le chemin des cieux »³⁸, déclare-t-il en aparté, réalisant soudainement l'ampleur de ses sentiments naissants.

Nous observons dès lors à chaque fois la manière dont l'espace naturel dans lequel se jouent les dialogues influence les comportements de nos personnages et contribue à faire tomber les masques pour laisser place à leur véritable être. A cela s'ajoute l'importance de la dimension

³⁷ *Ibid.*, II, 1, p. 392.

³⁸ *Ibid.*, III, 4, p. 416.

temporelle, qui travaille de son côté à attirer les protagonistes vers ces espaces extérieurs propices au développement d'une certaine intimité entre nos deux personnages principaux: les scènes des deux premiers actes se déroulent toutes de jour et davantage dans des lieux clos, où se réunissent soit des groupes de personnages, soit Valentin et son oncle; tandis que le troisième acte fait intervenir la présence de l'atmosphère nocturne, qui combinée à l'espace extérieur et naturel du petit bois, forme une sorte de jardin nocturne et permet au couple de s'éloigner de la société du bal mondain où règne la loi du paraître, pour mieux s'isoler dans l'intimité du dialogue entre deux êtres qui se réunissent, éclairés par la seule lueur de la lune, dans la vérité de leur nouvel amour partagé.

On note enfin que le proverbe est la seule pièce de nos trois comédies étudiées qui propose une fin heureuse pour nos personnages. Loin de l'issue tragique des *Caprices de Marianne*, ou de la conclusion douce-amère et ironique de *Fantasio*, *Il ne faut jurer de rien* répond à la loi du proverbe, un genre théâtral dans lequel une pièce « en général très brève présent[e] une action propre à mettre en lumière le sens d'un proverbe qui constitue souvent le titre »³⁹, en nous démontrant à travers l'histoire de Valentin et Cécile la véracité du proverbe éponyme, avec un héros qui se fait prendre à son propre piège en se laissant séduire malgré lui par la jeune femme.

- **Côté jardin ... Symbolisme et rôle du jardin pour les personnages**

L'abondance de scènes de jardins dans le théâtre de Musset est manifeste et nous avons déjà soulevé quelques caractéristiques particulières à cet espace et à sa relation avec la nuit. Avant de nous consacrer à l'analyse propre au nocturne chez Musset, voyons d'abord les spécificités du jardin en tant qu'espace dramatique. En tenant compte des scènes étudiées précédemment, nous nous interrogerons sur les différentes symboliques que revêt le jardin dans les comédies de

³⁹ *Trésor de la langue française*, entrée « proverbe ». [en ligne]

Musset, les rapports intrinsèques qu'il entretient avec la nature et le rôle qu'il endosse dans les pièces pour chacun des personnages.

1) Espace intermédiaire

Dans son article dédié aux jardins dans le théâtre de Musset, Florence Naugrette affirme que le jardin « constitue un espace scénique visible dans 12 pièces sur 23, soit plus de la moitié, et un hors-scène capital de 3 autres pièces »⁴⁰, il fait par conséquent partie des lieux les plus représentés dans les pièces de Musset. Elle suggère ensuite l'idée que le jardin représenterait un lieu intermédiaire: « Chez Musset, outre la rue, l'intérieur domestique – hérités de la comédie classique et du drame bourgeois – et la salle du château – héritée de la tragédie –, un lieu intermédiaire, le jardin, envahit l'espace »⁴¹. Cette notion d'espace intermédiaire est intéressante dans l'étude de nos trois comédies, puisqu'il résulte que le jardin fait généralement office de transition entre l'intérieur et l'extérieur dans chacune d'entre elles: dans les *Caprices de Marianne*, il se situe entre la maison de Claudio et la rue; il permet à Elsbeth dans *Fantasio* de prendre l'air tout en restant dans l'enceinte du château; et dans *Il ne faut jurer de rien*, il prend la forme d'un petit bois et délimite la zone séparant le domaine de la baronne de la campagne environnante. Espace de l'entre-deux, donnant sur l'extérieur mais faisant partie intégrante d'une propriété, le jardin sépare non seulement la sphère privée de la sphère publique, mais par extension, il peut également symboliser la frontière entre la société et la nature, comme cela semble notamment être le cas dans *Il ne faut jurer de rien*, où le petit bois du domaine isole le jeune couple du monde artificiel de la société mondaine qui se rend au bal dans le château, faisant au passage du jardin un lieu propice au questionnement sur l'être et le paraître, dans lequel les personnages peuvent communier avec la nature et se retrouver.

⁴⁰ Naugrette, Florence. « Le théâtre de Musset côté jardins », *Poétique de Musset*. Éd. Sylvain Ledda, Frank Lestringant, et Gisèle Séginger. Mont-Saint-Aignan: Presses universitaires de Rouen et du Havre, 2013. p.144.

⁴¹ *Ibid.*, p.144.

« Privé ou public, il est à la fois propice à l'isolement volontaire, et à la rencontre; s'y joue donc une manière d'être au monde, et de vivre ensemble. [...] Hautement dramatique, il rend vraisemblables les rencontres [...] En somme, le jardin constitue, pour reprendre l'utile distinction proposée par Anne Ubersfeld, à la fois un décor et une aire de jeu signifiante »⁴², continue Naugrette. Le jardin est en effet, le lieu de tous les possibles. Si l'on songe aux *Caprices de Marianne*, il compose initialement un lieu scénique des plus intimes, puisqu'il devrait permettre, à la nuit tombée et à l'abri de regards indiscrets, la réunion secrète de deux amants. Cependant, par le fait qu'il s'agit avant tout d'un décor de théâtre, cet espace devient public, voire même doublement public: d'une part, d'autres personnages, tels que Claudio et les spadassins cachés, observent la scène avant d'intervenir dans la pièce, ce qui permet à l'action principale d'avoir lieu, et d'autre part, à un niveau métadiégétique, le jardin est exposé à la vue d'un autre public que sont les spectateurs du théâtre. À travers son statut intermédiaire, le jardin devient par essence un espace à haut potentiel dramatique: c'est à la fois le lieu de l'isolement, car on s'éloigne des salles communes ou des rues –généralement utilisées pour des scènes de groupe– afin de focaliser l'attention des spectateurs sur un couple, mais c'est également un lieu qui conserve son aspect public puisqu'il est ouvert, à l'extérieur, et invite par conséquent à l'irruption de tiers personnages.

Cette ambivalence présente dans l'espace du jardin entre les sphères privées et publiques est d'autant plus pertinente pour la construction des rapports entre les personnages. Dans *Fantasio* par exemple, c'est dans le jardin que se rencontrent la majorité des protagonistes et que se forment les affinités ou les dissensions qu'ils vont entretenir les uns avec les autres. Moins formel que la salle du palais, le jardin ouvre un espace d'intimité qui permet aux personnages de se découvrir sans artifices:

À l'articulation du dedans fermé et du dehors ouvert, du privé (la demeure) et du public (la rue), de l'architecture et du paysage, de la culture et de la nature, le jardin occupe une position cruciale pour la réalisation et la régulation de l'intimité. Sas, seuil, filtre entre

⁴² *Ibid.*, p. 144.

l'intérieur et l'extérieur, il circonscrit un site protégé, un espacement de sécurité qui tient l'étranger à distance, un espace de transition entre le secret et la communication.⁴³

Fantasio, déguisé, rappelle à Elsbeth par sa manière de converser le souvenir de son défunt ami et instaure ainsi rapidement un sentiment de familiarité entre eux: « Tu me parles sous la forme d'un homme que j'ai aimé, voilà pourquoi je t'écoute malgré moi. Mes yeux croient voir Saint-Jean; mais peut-être n'es-tu qu'un espion »⁴⁴. Tandis que de son côté le prince, déguisé lui-aussi, espère se rapprocher de la jeune femme, sans succès, car il lui demeure étranger par son comportement et n'a dès lors pas sa place dans ce jardin : « Votre Altesse m'excusera si je rentre au palais. Je la verrai, je pense, d'une manière plus convenable à la présentation de ce soir »⁴⁵ répond Elsbeth à Marinoni, en croyant s'adresser au vrai prince. Florence Naugrette insiste, « cet espace dramatique est bien plus qu'un décor charmant. C'est une aire de jeu puissamment signifiante »⁴⁶. Une aire de jeu pour les personnages certes, mais aussi pour le dramaturge, qui semble jouer avec cet espace pour développer les caractères de ses protagonistes. Qu'il s'agisse de Marianne, Octave et Cœlio, ou de Fantasio et Elsbeth ou encore de Valentin et Cécile, chacun d'entre eux est présenté au début de la pièce comme insatisfait avec sa propre situation et enfermé dans un rôle: les personnages féminins sont toutes victimes d'un mariage arrangé à venir ou déjà accompli (dans le cas de Marianne) et se voient assignées à des espaces clos et à très peu de déplacement, tandis que Cœlio se lamente de ses échecs amoureux, Fantasio de l'ennui de la vie et que Valentin et Octave s'adonnent à une vie de débauche pour échapper à la prison que représente pour eux le mariage et les règles de la société. Dans un lieu qui fait office d'échappatoire à la réalité, propice au déguisement et au jeu de rôle, les personnages se

⁴³ Madelénat, Daniel. « Avant-propos: L'intime en ces jardins... » in *Jardins et intimité dans la littérature européenne (1750-1920) : actes du colloque du Centre de recherches révolutionnaires et romantiques, Université Blaise-Pascal*. Éd. Simone B. Griffiths, Françoise Le Borgne et Daniel Madelénat. Clermont-Ferrand: Presses universitaires Blaise-Pascal, 2008. p. 24.

⁴⁴ *Fantasio*, II, 5, TC, p. 129.

⁴⁵ *Ibid.*, II, 1, p. 121.

⁴⁶ Naugrette, Florence. *Op. cit.*, p. 155.

découvrent, évoluent et en fin de compte, finissent tous par répondre au véritable appel du jardin en se laissant aller à la transgression et surtout, à la liberté.

2) De la liberté

(a) Les personnages féminins et le dilemme de la grille

Le jardin ouvre les portes de la liberté pour nos personnages. Il y a d'ailleurs un symbole récurrent qui revient dans les pièces de Musset et semble confirmer cette idée, c'est celui de la grille. « Élément de décor puissamment symbolique, la grille – motif récurrent dans un quart des pièces de Musset – sépare l'extérieur de l'entrée des jardins, symbolisant la coupure entre espace public et espace privé »⁴⁷, explique Florence Naugrette. Elle évoque la grille présente dans *les Caprices de Marianne* en suggérant que « sitôt la grille du jardin franchie, Marianne est livrée à l'espace ouvert, potentiellement dangereux pour sa vertu, de la rue » et conclut en ajoutant que « la grille symbolise à la fois sa claustration domestique et la tentation de la liberté sexuelle »⁴⁸. Gilles Castagnès se penche également sur la question de la grille et de son rapport avec la liberté des personnages féminins du théâtre mussétien dans son ouvrage sur *Les Femmes et l'esthétique de la féminité dans l'œuvre d'Alfred de Musset* (2004):

[...] le parc ou le jardin sont bornés par une grille, symbole de la limite avec un autre monde, qui commence avec la campagne ou la rue. Et cet autre monde, celui du dehors, représente aussi bien un espoir de liberté qu'une menace [...] La présence du monde du dehors, dans les pièces surtout, signifie toujours une transgression de l'ordre des choses: même si la sage Cécile d'*Il ne faut jurer de rien* obéit par amour et par devoir à sa mère, c'est dans « *une clairière dans le bois* », située aux environs du château qu'elle retrouve Valentin, échappant ainsi pour un instant à la tutelle maternelle. [...] Si le monde extérieur signifie bien pour les femmes un espoir de fuite, il est pourtant aussi, bien souvent, celui de tous les dangers.⁴⁹

On retrouve dans ces deux analyses la même ambivalence caractérisant la grille, d'une part elle symbolise l'accès à une certaine forme de liberté pour les personnages féminins de nos

⁴⁷ *Ibid.*, p. 146.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 146.

⁴⁹ Castagnès, Gilles. *Les Femmes et l'esthétique de la féminité dans l'œuvre d'Alfred de Musset*. Bern / New York: Peter Lang, 2004. pp. 254-255.

comédies, mais d'autre part, le danger de l'extérieur continue de résonner comme une menace à leur égard.

C'est pourquoi, on pourrait envisager ici la proposition suivante: le jardin, espace intermédiaire dans lequel se situe la grille séparant la sphère domestique de la rue, permet momentanément à nos personnages l'accès à une liberté d'action sans avoir à encourir les dangers permanents du monde extérieur. En effet, dès qu'elles arrivent dans le jardin ou dans le petit bois, Marianne, Elsbeth et Cécile osent se comporter différemment et laissent entrevoir de nouvelles facettes de leurs personnalités. Par exemple, juste avant de déclarer son intention de prendre un amant, Marianne s'abandonne à la colère dans la troisième scène de l'acte II et ses émotions transparaissent dans ses gestes lorsqu'elle renverse les chaises avant l'arrivée d'Octave dans le jardin, tel un exutoire contre les devoirs auxquels elle a dû obéir pendant tant d'années. Bien que son désir d'adultère ne va pas aboutir comme elle l'aurait souhaité, c'est dans ce jardin que Marianne aura tout de même eu la chance d'accéder à une liberté d'action, aussi éphémère soit-elle. Elsbeth de son côté est relativement passive et ne commet pas de grande action –c'est Fantasio qui l'accomplira pour elle–, toutefois, le jardin lui permet une liberté de parole qu'elle ne s'autorise pas d'elle-même dans d'autres situations. On songe notamment à la conversation qu'elle a avec son père à la scène 5 de l'acte II, où celui-ci lui donne l'occasion de s'opposer à ce mariage arrangé, mais en tant que fille dévouée et princesse fidèle à son royaume, Elsbeth préfère masquer ses véritables sentiments:

LE ROI: Ma fille, il faut répondre franchement à ce que je vous demande: ce mariage vous déplaît-il ?

ELSBETH: C'est à vous, Sire, de répondre vous-même. Il me plaît, s'il vous plaît; il me déplaît, s'il vous déplaît.⁵⁰

En revanche, en l'absence de son père, la jeune femme se confesse librement à sa gouvernante. C'est dans ce même jardin qu'elle va rencontrer Fantasio, qui devine ses sentiments après avoir secrètement entendu ses plaintes, et avec qui elle va par conséquent pouvoir converser sans filtre

⁵⁰ *Fantasio*, II, 5, TC, p. 126.

tout en y trouvant une forme de distraction : « un calembour console de bien des chagrins; et jouer avec les mots est un moyen comme un autre de jouer avec les pensées, les actions et les êtres »⁵¹, lui lance Fantasio dans ce commentaire aux résonances métadiégétiques. Le rôle du jardin n'est du reste pas anodin pour la suite de la pièce, car c'est grâce à la liberté de parole que s'accorde Elsbeth dans cet espace intermédiaire et suite à leurs échanges que Fantasio va se lier d'amitié avec la jeune femme et ressentir le besoin d'intervenir pour la sauver du mariage arrangé.

Quant à Cécile, la transgression et la libération sont encore plus flagrantes. Comme vu précédemment, nous avons affaire à deux reprises à des décors s'apparentant à des types de jardins différents. À la première scène de l'acte II, on se situe dans « *une allée sous une charmille* »⁵², décor dans lequel la personnalité de la jeune femme ne se dévoile pas encore, étant donné qu'elle se contente d'adresser de simples politesses à Valentin et qu'elle ne fait qu'émettre des messages de la part de sa mère:

CÉCILE, *entrant*: Monsieur, ma mère m'a chargée de vous demander si vous comptiez partir aujourd'hui.

VALENTIN: Oui, mademoiselle, c'est mon intention, et j'ai demandé des chevaux.

CÉCILE: C'est qu'on fait un whist au salon, et que ma mère vous serait bien obligée si vous vouliez faire le quatrième.⁵³

Dès la première apparition de la jeune femme avec la baronne de Mantes à la scène 2 du premier acte, il devient rapidement évident que Cécile est sous l'emprise d'une mère qui ne cesse de lui imposer des règles de bienséance surannées et lui interdit toute activité *à la mode*:

CÉCILE: Maman, pourquoi ne voulez-vous donc pas que j'apprenne la valse à deux temps ?

LA BARONNE: Parce que c'est indécent [...] ⁵⁴

⁵¹ *Ibid.*, II, 1, p. 121.

⁵² *Il ne faut jurer de rien*, II, 1, TC, p. 390.

⁵³ *Ibid.*, II, 1, p. 395.

⁵⁴ *Ibid.*, I, 2, p. 388.

Avant les deux dernières scènes de la pièce, les répliques de la jeune femme sont peu nombreuses mais semblent déjà présager que Cécile n'est pas dupe et ne sera probablement pas la victime du jeu de Valentin. On remarque en particulier à la fin du second acte –après que la lettre qui lui avait été adressée par Valentin a été découverte par la baronne et l'oncle Van Buck– l'aparté de Cécile dévoilant que la jeune femme avait déjà démasqué le jeune homme : « C'est singulier; pourquoi m'écrit-il, quand tout le monde veut bien qu'il m'épouse ? »⁵⁵. Cette réplique est probablement l'un des points tournants de la pièce, puisqu'on comprend ici que lorsque Cécile décide plus tard de transgresser la loi de sa mère à la scène 2 de l'acte III en s'échappant avec brio de la bibliothèque (où on la tenait enfermée afin de l'empêcher de retrouver Valentin dans le bois), elle le fait sans même songer au danger pour sa vertu, parce qu'elle sait que l'homme qu'elle rejoint est celui qui lui a été destiné comme époux par sa propre mère et qu'elle aime déjà depuis longtemps: « Pourquoi ne serais-je pas venue, puisque je sais que vous m'épouserez ? »⁵⁶. Nous l'avons vu, l'extérieur est souvent signe de menace au théâtre pour les jeunes femmes et dans le cas de Cécile, le petit bois, par sa situation extérieure, représente certes un espace de liberté, mais il ne faudrait pas omettre qu'il représente surtout une zone de danger pour la jeune femme. Jean-Marie Roulin, auteur de l'article « Musset: Un théâtre adelphique» (2012) rappelle la caractère ambigu de ce lieu dans le proverbe:

Le grand duo d'amour entre Cécile et Valentin à la fin de la pièce se déroule dans un cadre analogue à « Une fontaine dans un bois » d'*On ne badine pas avec l'amour*, à savoir « Une clairière dans un bois », espace qui exprime symboliquement l'éclosion de l'amour dans un espace naturel qui s'ouvre dans un nocturne éclairé par la lune. Comme la fontaine est ambivalente, transparente et dangereusement profonde, la nuit est à la fois propice et menaçante.⁵⁷

Par conséquent, la fameuse grille ne se trouve pas dans le jardin, mais on pourrait éventuellement envisager qu'elle soit symbolisée par la porte de la bibliothèque et que contrairement à Marianne

⁵⁵ *Ibid.*, II, 2, p. 402.

⁵⁶ *Ibid.*, III, 4, p. 414.

⁵⁷ Roulin, Jean-Marie. « Musset: Un théâtre adelphique », *Musset: un trio de proverbes*. Lestringant, Frank, Bertrand Marchal, et Henri Scepi. Paris: Classiques Garnier, 2012. [pp. 115-131]. p. 124.

et Elsbeth, Cécile décide délibérément de la franchir et, pour parfaire la libération de ses sentiments, elle se rend dans ce petit bois qui ne lui fait pas peur car elle se sent protégée par la présence de Valentin. Le proverbe finit sur un *happy end* car ici ces dangers du monde extérieur sont évincés et l'environnement qui entoure le domaine n'est autre que la nature elle-même, une nature finalement bienveillante, qui procure un espace de liberté et qui permet aux protagonistes de s'abandonner indéfiniment aux élans de leur propre nature intérieure.

(b) Les personnages masculins: du romanesque et de la fantaisie

« Pourquoi le jardin est-il un lieu romanesque ? », s'interroge Florence Naugrette dans son article, avant de répondre: « parce qu'il est le lieu idéal des rencontres, qu'il se situe à l'écart de l'agitation urbaine et de la surveillance domestique, qu'il déploie, lorsqu'il est suffisamment grand, des coins et des recoins, des allées et des détours, ménageant secrets, cachettes, surprises et embuscades »⁵⁸. On pourrait compléter cette définition en avançant l'hypothèse que si le jardin est un lieu romanesque, c'est aussi parce qu'il permet de mettre en scène la liberté d'action des personnages. Nous avons déjà constaté comment ce phénomène se déploie pour les protagonistes féminines de nos comédies, mais il est intéressant de constater que la dimension romanesque du jardin semble avoir davantage d'impact sur les personnages masculins, et en particulier, sur Cœlio et Fantasio.

Si l'on songe au rôle de Cœlio dans *Les Caprices de Marianne*, on pourrait ne voir en lui qu'une figure secondaire, tant son personnage reste à l'écart de toute action concrète. De fait, il ne cesse de confier aux autres ce qu'il n'arrive pas à accomplir lui-même: « Vingt fois j'ai tenté de l'aborder; vingt fois j'ai senti mes genoux fléchir en approchant d'elle. J'ai été forcé de lui envoyer la vieille Ciuta. Quand je la vois, ma gorge se serre et j'étouffe, comme si mon cœur se soulevait jusqu'à mes lèvres »⁵⁹. C'est d'abord Ciuta qu'il envoie auprès de Marianne pour lui faire sa déclaration, puis suite à ce premier échec, c'est Octave qui va reprendre les choses en

⁵⁸ Naugrette, Florence. *Op. cit.*, p. 148.

⁵⁹ *Les Caprices de Marianne*, I, 1, TC, p. 75.

main et tenter de convaincre Marianne de céder aux avances de son ami. En soit, Cœlio ne s'affirme jamais par ses actes, mais il demeure un être de parole, naïf et amoureux de l'amour, tel le célèbre Roméo de Shakespeare:

CÆLIO: Fais ce que tu voudras, mais ne me trompe pas, je t'en conjure; il est aisé de me tromper; **je ne sais pas me défier d'une action que je ne voudrais pas faire moi-même.**

OCTAVE: Si tu escaladais les murs ?

CÆLIO: Entre elle et moi est une muraille imaginaire.

OCTAVE: Si tu lui écrivais ?

CÆLIO: Elle déchire mes lettres ou me les renvoie.

OCTAVE: Si tu en aimais une autre ? Viens avec moi chez Rosalinde.

CÆLIO: Le souffle de ma vie est à Marianne; elle peut d'un mot de ses lèvres l'anéantir ou l'embraser. Vivre pour une autre me serait plus difficile que de mourir pour elle; ou je réussirai, ou je me tuerai. [...]⁶⁰

Influencé par son imaginaire romanesque, il se rêve chevalier de roman courtois et se construit une fausse image de lui-même avant de reprendre ses esprits:

Ah ! que je fusse né dans le temps des tournois et des batailles ! Qu'il m'eût été permis de porter les couleurs de Marianne et de les teindre de mon sang ! Qu'on m'eût donné un rival à combattre, une armée entière à défier ! [...] Je sais agir, mais je ne puis parler. Ma langue ne sert point mon cœur, et je mourrai sans m'être fait comprendre, comme un muet dans une prison.⁶¹

Prêt à mourir pour celle qu'il aime désespérément mais incapable de lui déclarer ses sentiments, Cœlio incarne l'ethos de l'amoureux romanesque à travers ces deux passages. Ceux-ci laissent par ailleurs entrevoir un aspect prémonitoire, puisqu'il va véritablement s'abandonner à la mort suite à une parole maladroite de Marianne, sans avoir pu lui déclarer ses sentiments. Une autre annonce de sa mort prochaine est également visible à la seconde scène de l'acte I, lorsque Cœlio demande à sa mère, Hermia, de lui raconter une histoire issue du passé de ses parents qui reproduit exactement le scénario à venir avec le triangle Cœlio-Marianne-Octave. Le jeune homme ne s'en doute pas alors, mais il va devenir lui-même le malheureux héros de cette tragique histoire avec le rebondissement final qui se déroule dans le jardin de Claudio. Ce n'est donc qu'à partir de la scène 4 du second acte que Cœlio va avoir l'occasion de passer à l'action

⁶⁰ *Ibid.*, I, 1, p. 76. [je souligne]

⁶¹ *Ibid.*, II, 2, p. 92.

lorsqu' Octave se rend chez lui pour lui annoncer le succès de son entreprise⁶²: « Attache ce chiffon à ton bras droit, Cœlio; prends ta guitare et ton épée. – Tu es l'amant de Marianne »⁶³. Octave reprend ici sans le savoir les attributs de l'amoureux romanesque qu'évoquait Cœlio précédemment dans sa prière. Croyant que ses sentiments sont réciproques, le jeune homme croit passer du statut de l'amoureux à celui de l'amant et se livre à une liberté d'action inédite en traversant le jardin pour rejoindre Marianne. Suite au grand *quiproquo* qui prend place sous la fenêtre de celle-ci, Cœlio va, tel un héros de tragédie, combiner l'action et la parole et se donner la mort en récitant sa dernière réplique: « Ô mort! puisque tu es là, viens donc à mon secours. [...] Ô mort ! je t'ouvre les bras; voici le terme de mes maux »⁶⁴. Il ressort du parcours de Cœlio dans la pièce que les deux seules actions auxquelles se livre le personnage se réalisent chacune d'une part, dans l'espace du jardin, et d'autre part, de la manière la plus romanesque qui soit: l'amant court (encore une fois tel Roméo) rejoindre sa bien-aimée à travers un jardin, avant de s'abandonner à la mort en comprenant la trahison qu'il a subi. Le jardin semble dès lors effectivement propice à l'avènement du romanesque dans la pièce.

Florence Naugrette propose encore, en complément de l'aspect romanesque, une autre caractéristique liée au jardin en prenant pour référence cette fois-ci *Fantasio*, pièce dans laquelle selon elle le « jardin du roi de Bavière est aussi celui de la surprise et de l'espionnage [:] Caché derrière un bosquet, Fantasio écoute, épie, et entre en contact avec la princesse au détour d'un tertre »⁶⁵. Elle illustre encore cette idée en prenant pour exemple le moment « dans *Il ne faut jurer de rien*, [où] Valentin invite Van Buck à espionner Cécile en se cachant sous la

⁶² Souvenons nous cependant qu'à la scène précédente, Marianne, bien que consentante à l'idée d'avoir un amant, déclare à Octave ne pas vouloir de Cœlio: « Cœlio me déplaît; je ne veux pas de lui » (II, 3). Octave comprend le message sous-jacent, mais décide néanmoins de rester fidèle à son ami C'est pourquoi, il l'envoie vers Marianne tout en lui ordonnant de se masquer le visage.

⁶³ *Les Caprices de Marianne*, II, 4, TC, p. 97.

⁶⁴ *Ibid.*, II, 5, p. 99.

⁶⁵ Naugrette, Florence. *Op. cit.*, p. 148-149.

charmille»⁶⁶. On pourrait voir de plus ici que les deux personnages aiment se mettre en scène et semblent considérer le jardin comme une sorte de théâtre qui constituera le parfait endroit pour laisser libre cours à leur imaginaire. Valentin va ainsi prendre le rôle du séducteur en voyant arriver Cécile, et pousse son oncle à devenir spectateur malgré lui en se cachant dans les bosquets.

L'analogie entre le jardin et la scène s'applique d'autant plus dans *Fantasio*, car comme on l'a vu, c'est directement dans le jardin qu'apparaît le héros éponyme après avoir enfilé sa nouvelle tenue de bouffon de cour. Son nouveau rôle débute dans le jardin et il se laisse tant prendre au jeu qu'il fait de lui le décor dans lequel se déploie librement tout son potentiel imaginaire. Le personnage retrouve dans cet espace naturel l'essence de sa propre nature fantaisiste qui se développe avec l'exercice de l'imagination, une part de son être qu'il avait perdue lorsqu'il ne fréquentait que la ville et ses éternels pavés: « Regarde cette vieille ville enfumée; il n'y pas de places, de rues, de ruelles où je n'aie rôdé trente fois; il n'y pas de pavés où je n'aie traîné ces talons usés [...] Tous les recoins m'en sont cent fois plus connus; toutes les rues, tous les trous de mon imagination son cent fois plus fatigués »⁶⁷. La végétation du jardin contraste avec tous les lieux qui avaient cessé de le captiver et son esprit est libre de s'adonner entièrement à la fantaisie. Dans son *Essai sur Musset et la Fantaisie* (2012), Sylvain Ledda affirme qu'« à l'image du style pastoral qu'il revisite, Musset envisage le jardin comme un territoire d'expérimentation de la fantaisie »⁶⁸. En reprenant cette conception du jardin, on remarque qu'elle s'applique parfaitement au personnage de *Fantasio*, pour qui cet espace devient le terrain d'expérimentation des facultés de son imaginaire. Dès sa première rencontre avec Elsbeth, le jeune homme commence à improviser des discours en s'inspirant de la nature environnante, comme le démontre leur fameux entretien sur les tulipes:

⁶⁶ *Ibid.*, p. 149.

⁶⁷ *Fantasio*, I, 2, TC, p. 109.

⁶⁸ Ledda, Sylvain. *Op. cit.*, p. 101.

FANTASIO: Comment appelez-vous cette fleur-là, s'il vous plaît ?
 ELSBETH: Une tulipe. Que veux-tu prouver ?
 FANTASIO: Une tulipe rouge, ou une tulipe bleue ?
 ELSBETH: Bleue, à ce qu'il me semble.
 FANTASIO: Point du tout, c'est une tulipe rouge. [...]
 ELSBETH: Comment arranges-tu cela ?
 FANTASIO: Comme votre contrat de mariage. Qui peut savoir sous le soleil s'il est né bleu ou rouge ? Les tulipes elles-mêmes n'en savent rien. [...] Cette tulipe que voilà s'attendait bien à être rouge; mais on l'a mariée, elle est tout étonnée d'être bleue; c'est ainsi que le monde entier se métamorphose sous les mains de l'homme; et la pauvre dame Nature doit se rire parfois au nez de bon cœur, quand elle mire dans ses lacs et dans ses mers son éternelle mascarade.⁶⁹

En observant les fleurs du jardin, Fantasio développe des métaphores végétales qui lui permettent d'adresser des messages francs et osés à la princesse. Sans cette habile pirouette, ils auraient pu le faire condamner, car comme Elsbeth le lui rappelle: « Il y a de certaines choses que les bouffons eux-mêmes n'ont pas le droit de railler »⁷⁰. Le rôle de bouffon convient à Fantasio, il le dira lui-même plus tard dans son monologue: « Quel métier délicieux que celui de bouffon ! J'étais gris, je crois, hier soir, lorsque j'ai pris ce costume et que je me suis présenté au palais; mais, en vérité, jamais la saine raison ne m'a rien inspiré que valût cet acte de folie »⁷¹. L'ivresse l'avait conduit vers le déguisement, mais le jardin, en tant que terrain d'expérimentation de la fantaisie, lui permet de s'accomplir dans son rôle et on pourrait même concevoir l'idée qu'il ne s'agit plus de jouer un rôle pour le jeune homme, mais plutôt d'extérioriser sa véritable nature, une nature d'acteur fantasque, qui ne cesse de jouer avec les mots, avec le décor environnant et les lubies de son imagination.

3) Retour à la nature : « la dimension lyrique du jardin »

À la suite de l'aspect romanesque, Florence Naugrette mentionne dans son article une dernière faculté relative au jardin : « Ce motif dramatique et romanesque acquiert chez Musset une profondeur d'autant plus riche qu'il se double de ce que Robert Harrison appelle la dimension

⁶⁹ *Fantasio*, II, 1, TC, p. 120.

⁷⁰ *Ibid.*, II, 1, p. 120.

⁷¹ *Ibid.*, II, 3, p. 123.

“lyrique” du jardin, c’est-à-dire sa capacité à révéler l’être des hommes et des choses »⁷². Nous l’avons vu avec Fantasio, le jardin semble conduire à une certaine communion entre la nature extérieure et la découverte de sa propre nature. Toutefois, s’il est un autre personnage qui illustre indubitablement ce phénomène, c’est Valentin d’*Il ne faut jurer de rien*.

Tout au long du proverbe, Valentin multiplie les tentatives de séduction à l’encontre de Cécile. Il souhaite la faire céder à ses avances afin de dénoncer son manque de vertu et ainsi gagner le pari effectué avec son oncle pour échapper à l’obligation du mariage. À la dernière scène, la plus importante de la pièce, tandis que le jeune homme pense utiliser la beauté de la nature pour piéger Cécile, sa stratégie va se retourner contre lui. Dans le cadre naturel du petit bois environnant le domaine de Mantes, Cécile, nous l’avons vu précédemment, est libre de montrer sa véritable personnalité et de s’exprimer sans fard ni artifice. Face à tant de sincérité et d’authenticité, Valentin est troublé dans son jeu:

CÉCILE: Pourquoi ne serais-je pas venue, puisque je sais que vous m’épouserez ? (*Valentin se lève et fait quelques pas.*) Qu’avez-vous donc ? Qui vous chagrine ? Venez vous rasseoir près de moi.

VALENTIN: Ce n’est rien; j’ai cru, – j’ai cru entendre, – j’ai cru voir quelqu’un de ce côté.

CÉCILE: Nous sommes seuls; soyez sans crainte. Venez donc. Faut-il me lever ? Ai-je dit quelque chose qui vous ait blessé ? Votre visage n’est plus le même. [...] Mais qu’avez-vous ? Vous ne répondez pas; vous êtes triste. Qu’ai-je donc pu vous dire ? C’est par ma faute, je le vois.

VALENTIN: Non, je vous le jure, vous vous trompez; c’est une pensée involontaire qui vient de me traverser l’esprit.⁷³

Les didascalies, les répétitions et les remarques de la jeune femme démontrent la confusion ainsi que la déstabilisation qui ont frappé son interlocuteur. Il change d’attitude et réalise l’erreur de jugement qu’il a porté sur Cécile depuis le début de la pièce. Dès cet instant, le ton de la scène change, et l’observation de la nature ne devient plus un outil de séduction pour Valentin, mais le ciel se transforme véritablement en miroir dans lequel il lit tout l’amour qu’il sent naître en lui pour Cécile :

⁷² Naugrette, Florence. *Op. cit.* p. 150.

⁷³ *Il ne faut jurer de rien*, III, 4, TC, p. 414.

VALENTIN: Dis-moi; s'il y a jamais eu un moment où tout fut créé, en vertu de quelle force ont-ils commencé à se mouvoir, ces mondes qui ne s'arrêteront jamais ?

CÉCILE: Par l'éternelle pensée.

VALENTIN: Par l'éternel amour. La main qui les suspend dans l'espace n'a écrit qu'un mot en lettres de feu. [...] Demande aux forêts et aux pierres ce qu'elles diraient si elles pouvaient parler ? Elles ont l'amour dans le cœur et ne peuvent l'exprimer. Je t'aime ! voilà ce que je sais, ma chère »⁷⁴

Valentin s'adonne, on le remarque dans ce passage, à un autre type de discours dès le moment où il prend conscience de ses véritables sentiments. Un certain lyrisme se dégage de ses répliques et ses propos se complexifient. Mi-poète, mi-philosophe, Valentin se pose de nouvelles questions. En levant les yeux vers le ciel, il se met à construire des personnifications en dotant les éléments de la nature de sentiments humains et semble entrer en communion avec eux. La dimension lyrique du jardin se fait manifestement ressentir. Selon Olivier Bara, le chemin qu'ont suivi nos personnages pour parvenir au bois incarnerait le retour à la loi naturelle de l'amour:

Le parcours des espaces dramatiques, dans les deux premières comédies, figure les tentatives avortées ou réussies, d'échapper au monde clos des lois positives pour retrouver l'espace ouvert de la loi naturelle d'amour [...] Dans *Il ne faut jurer de rien*, l'on glisse de la chambre de Valentin et du château de la Baronne à une alternance souple entre lieux clos et lieux ouverts, jusqu'à ce que s'imposent le « petit bois » et sa « clairière » aux dernières scènes, celles du triomphe de l'amour porté par la naturalité du désir innocent. Peut alors se déployer la célébration lyrique de Valentin.⁷⁵

C'est comme si la nature intacte du petit bois libérait le jeune homme qui parvient enfin à s'extraire de son rôle de séducteur romanesque pour aller à la rencontre de sa propre nature intérieure, celle d'un homme amoureux: « Je t'aime, je t'épouse; il n'y a de vrai au monde que de déraisonner d'amour »⁷⁶.

Nous avons parcouru jusqu'ici quelques unes des diverses symboliques qui peuvent se rattacher à l'espace du jardin dans les comédies de Musset. Espace intermédiaire faisant office de transition et contribuant à la construction des rapports entre les personnages, le jardin permet

⁷⁴ *Ibid.*, III, 4, p. 417.

⁷⁵ Bara, Olivier. « Le jeu de la loi et du désir dans trois comédies-proverbes de Musset », *Musset: un trio de proverbes*. Lestringant, Frank, Bertrand Marchal, et Henri Scepti. Paris: Classiques Garnier, 2012. [pp. 81-95]. pp. 88-89.

⁷⁶ *Il ne faut jurer de rien.*, III, 4, TC, p. 418.

par-dessus tout à nos protagonistes de s'échapper, de fuir momentanément des milieux où prédominent la bienséance et les règles de la société. Espace d'isolement et d'intimité, il offre un accès à la liberté, liberté d'action mais aussi de parole. C'est un lieu dans lequel l'imagination a, elle aussi, le droit de s'affranchir de ses chaînes et qui permet à la fantaisie des personnages de s'exprimer. C'est enfin un espace où règne la nature, donnant à ceux qui s'y trouvent la possibilité de découvrir celle qui se cachait depuis toujours au fond de leur être, à leur insu. Par conséquent, le jardin aide à libérer des facettes des personnages, qu'eux-mêmes ignoraient jusqu'alors, et il contribue ainsi à l'avancée de l'action dans les pièces.

- **La voix de la nuit: esthétique du nocturne et visages de la nuit**

Après avoir étudié le rôle du jardin dans nos comédies, il est temps de se pencher plus profondément sur la dimension nocturne chez Musset. De fait, toute son œuvre est parcourue par une esthétique de la nuit qui s'avère constituer une dominante, que ce soit dans son théâtre ou dans sa poésie. En tant que poète, Musset est célèbre aujourd'hui encore pour ses fameuses *Nuits* écrites entre 1835 et 1837, une série de quatre poèmes dans lesquels il est en proie à un dédoublement de son être souvent assimilé au concept d'autoscopie, défini par le *Trésor de la langue française* comme « phénomène hallucinatoire par lequel un malade se voit lui-même, extérieurement ou intérieurement »⁷⁷. En tant que dramaturge, Musset fait de la nuit une véritable caractéristique de son théâtre en mettant en scène un bon nombre de ses œuvres dramatiques dans un cadre nocturne, et ce dès sa première comédie qu'il intitulait déjà *La Nuit vénitienne* (1830). Il semble dès lors indéniable que Musset entretient un rapport particulier avec l'atmosphère et l'univers de la nuit. En tenant compte de l'époque et du mouvement littéraire dans lequel l'auteur s'inscrit, l'étude de ses pièces nous permettra d'envisager la manière dont se construit son esthétique du nocturne à travers les divers visages que le dramaturge semble accorder à la nuit.

⁷⁷ *Trésor de la langue française*, entrée « autoscopie ». [en ligne]

1) Nuit romantique

« La nuit apparaît comme un lieu obligé du théâtre mussétien », affirme Bérangère Chaumont dans son article consacré au dénouement nocturne dans *Il ne faut jurer de rien*⁷⁸, « en effet, si la nuit est un cadre récurrent, en particulier au moment du dénouement, [elle] détermine souvent une tonalité trouble, voire franchement sombre »⁷⁹. Pourtant, avant d'envisager le côté obscur qu'elle peut dévoiler dans nos comédies, il est important de comprendre les modalités de cette récurrence de la nuit chez Musset eu égard au contexte artistique dans lequel son œuvre s'inscrit. De fait, la première moitié du XIX^e siècle correspond à l'apogée de l'ère romantique en Europe, une période à laquelle le jeune Musset est souvent associé, notamment par sa poésie. Le courant romantique développe une nouvelle façon de percevoir le nocturne, comme l'explique Georges Gusdorf dans son ouvrage *Les sciences humaines et la pensée occidentale*, dont le onzième tome est consacré à *L'Homme romantique* (1984):

Le romantisme fait élection de domicile dans le domaine de la nuit; il oppose aux prestiges aveuglants des lumières la clarté vraie de l'illumination [...]. La fascination de la nuit tient à ce qu'elle propose le cheminement naturel pour aller de l'*évidence* du dehors à l'*invidence* du dedans [...]. La lumière, physique ou intellectuelle, goulot d'étranglement, restreint notre présence au monde à l'environnement immédiat, qui nous fait prisonnier des apparences. La nuit abolit ces liens, supprime les lois de la perspective géométrique, et restaure dans ses droits la totalité où s'établit le relief véritable des sentiments, des aspirations et des désirs.⁸⁰

Tel un miroir qui reflèterait l'authentique image de l'intériorité, la nuit se fait complice du poète, en quête de compréhension de son être. On s'éloigne ainsi considérablement de toute connotation lugubre qui serait associée à la nuit. Bien au contraire, l'obscurité de la nuit devient éclairante, notamment par le biais du rêve:

⁷⁸ Chaumont, Bérangère. « La nuit porte conseil... : Le dénouement nocturne dans *Il ne faut jurer de rien* », *Lectures de Musset : "On ne badine pas avec l'amour", "Il ne faut jurer de rien", "Il faut qu'une porte soit ouverte ou fermée"*. Dir. Sylvain Ledda. Rennes: Presses universitaires de Rennes, 2012. [pp. 213-228]

⁷⁹ *Ibid.*, p. 214.

⁸⁰ Gusdorf, Georges. Chapitre « Mort-Rêve-Survivance » in *Les sciences humaines et la pensée occidentale: Tome XI, L'Homme Romantique*. Paris : Les Éditions Payot, 1984. [pp. 181-219] p.192.

La nuit éclairée par la lune est le lieu des enchantements et des apparitions, que refoule la pleine lumière [...]. Le romantisme voit dans le rêve la manifestation d'un sens plus profond que les évidences du jour [...]. A la lumière du jour, la personnalité est captive de la loi des choses; la nuit du songe lui rend l'initiative, elle assure la prépondérance de la présence à soi-même sur la présence du monde. La nuit est le lieu de la veille de l'être, où les nostalgies profondes trouvent leur accomplissement.⁸¹

Un nouveau jeu de lumières s'instaure dès que la nuit fait son apparition et c'est une autre source lumineuse qui vient se diffuser sur la toile nocturne, celle de la lune. L'emblème de la nuit propage ainsi une atmosphère particulière, favorable à l'éclosion d'harmonies naissantes, comme le précise Gusdorf:

Dans la symbolique romantique, la clarté douce de la lune s'oppose à l'impitoyable lumière du soleil; l'irradiation lunaire rassemble les êtres plutôt qu'elle ne les sépare, elle baigne les formes qu'elle éclaire, et sa clarté fluide paraît constituer un éther propice à la propagation des ondes et des harmonies unitives et musicales assurant l'intime unité du Cosmos.⁸²

La lune devient ainsi un nouveau symbole du romantisme, elle éclaire ceux qui la contemplent et leur montre le chemin pour accéder à la vérité de leurs sentiments, devenant cette « voix de la nuit » que mentionne Valentin à Cécile lors de la dernière scène d'*Il ne faut jurer de rien*. C'est d'ailleurs dans ce proverbe que s'illustre véritablement cette pensée de la nuit romantique, pièce que nous allons désormais explorer sous le prisme du romantisme.

Dans son étude sur le dénouement d'*Il ne faut jurer de rien*, Bérangère Chaumont propose une lecture de cette fameuse nuit dans laquelle « une autre conception du nocturne, poétique et sacrée, issue du romantisme le plus ancien d'Alfred de Musset »⁸³ serait perceptible:

Valentin prend la main et choisit de dire son amour en poète, en assimilant d'abord Vénus à la déesse de la nuit, en écho aux premiers mots de l'hymne orphique: « La Nuit est la source de l'univers, et nous l'appelons Cypris ». Sa déclaration astronomique est un feu d'artifice jailli depuis longtemps de la lyre de Musset.⁸⁴

⁸¹ *Ibid.*, p. 195.

⁸² *Ibid.*, pp. 194-5.

⁸³ Chaumont, Bérangère. *Op. cit.*, p. 221.

⁸⁴ *Ibid.*, p. 221.

Cette scène nocturne clôt la pièce et met en scène la conversion d'un Valentin quittant son masque libertin pour s'adonner à une nouvelle philosophie de l'amour, qu'on pourrait même qualifier de religion de l'amour, telle que Musset la développe à travers ses œuvres poétiques.

Chaumont précise cette idée:

La sincérité du lyrisme astral de Valentin repose en effet sur une conception religieuse de l'amour, assez ancienne chez Musset. La sensualité de la terre nocturne est une invitation aphrodisiaque, mais bien plus, la magie du lieu et l'heure éblouissante dessinent les traits d'une ordalie amoureuse et favorisent la conversion de Valentin, contre l'apostasie diurne. Dans la communion avec sa prêtresse, l'astronomie devient cosmogonie, ferment d'une religion toute panthéiste de l'amour universel, où dans une symétrie parfaite les cieux et les océans se rejoignent à nouveau. L'harmonie du couple se lit dans l'harmonie de ce monde mû par l'amour, qui fait bouger les astres dans une danse analogique des sphères, éternelle et atemporelle. La nuit donne au poète Valentin des dons de voyance, par l'éveil de son regard intérieur, des « yeux de la nuit » qui permettent de voir plus loin que le jour, des yeux du cœur qui rejouent l'illumination nocturne de Novalis, sous la forme d'une ouverture au sacré de l'amour.⁸⁵

Toutes les valeurs que prône le romantisme semblent ici incarnées par le nouveau Valentin. Dans son chapitre consacré à « Musset et le nocturne », Sylvain Ledda explique que « la nuit, lieu de mystères, est le lieu d'expression du romantisme de Musset, la mise en scène de la nuit étant considérée par Georges Gusdorf comme l'un des éléments définitoires du romantisme, puisqu'elle symbolise la recherche métaphysique de l'Homme romantique »⁸⁶. Perception sensible de la grandeur de la nature, sensation de sublime qui passe par la contemplation du ciel et qui révèle au personnage la vérité de ses propres sentiments: on retrouve tous les ingrédients qui valident l'hypothèse d'une esthétique romantique du nocturne dans cette scène finale.

« Le duo sous les étoiles est une image forte de l'imaginaire mussétien de l'amour, que l'on retrouve dans l'ensemble de son œuvre poétique, narrative et théâtrale »⁸⁷ ajoute Bérangère Chaumont. On retrouve dans cette mise en place des personnages une volonté du dramaturge de construire le décor annonçant l'harmonie du couple à venir, car comme nous le voyons dans cette

⁸⁵ *Ibid.*, p. 223.

⁸⁶ Ledda, Sylvain. « Musset et le Nocturne », *L'Éventail et le Dandy: essai sur Musset et la fantaisie*. Genève: Droz, 2012. [pp. 159-175] p. 160.

⁸⁷ Chaumont, Bérangère. *Op. cit.*, p. 223.

scène finale de la pièce, « la contemplation du ciel de nuit rapproche le couple »⁸⁸. L'espace nocturne semble dès lors primordial à l'avancée de l'intrigue, c'est le temps du dénouement, le temps qui voit *la vérité des cœurs* se rétablir: « La vérité des cœurs enfin en accord est toujours nocturne, chez Musset: la lumière se fait [...] pour Cécile et Valentin, sous les frondaisons d'une forêt ombreuse qui ne brille que de la clarté des étoiles »⁸⁹, déclare Esther Pinon dans son article « La charmille et la galerie des glaces: les proverbes au miroir des contes » (2012). Toute la tension de la scène réside donc –de manière à première vue contradictoire– dans le rôle de la lumière naturelle dans un espace nocturne: « de manière symbolique, les lumières artificielles restent à la lisière pour favoriser les lueurs naturelles, pour dessiner un espace intime propice à la transparence des cœurs »⁹⁰, précise Chaumont. Sylvain Ledda l'affirme également, « la nuit et ses prestiges, avec ses jeux d'ombre, est expérience de vérité. Le nocturne aboutit à “une poétique du rêve romantique [qui] tient peut-être au rôle dévolu à la lumière intérieure” »⁹¹. L'obscurité qu'offre la nuit permet par conséquent aux lueurs de la lune de mettre en lumière l'éclat des sentiments qui animent l'intériorité de nos personnages, « la nuit, c'est le moment où le personnage romantique atteint sa vérité »⁹². Comme le souligne Corinne Bayle dans son article consacré à « l'invention d'une poétique nocturne à la scène » dans trois proverbes de Musset: « la nuit n'a pas raison contre le jour, mais la nuit ouvre les yeux des orgueilleux à une autre logique, celle des sentiments authentiques »⁹³. C'est une nouvelle vérité qui se révèle à la fin de cette pièce, une vérité de l'amour amenée par l'espace nocturne, empreinte de philosophie

⁸⁸ *Ibid.*, p. 223.

⁸⁹ Pinon, Esther. « La charmille et la galerie des glaces: les proverbes au miroir des contes », *Musset: un trio de proverbes*. Lestringant, Frank, Bertrand Marchal, et Henri Scepi. Paris: Classiques Garnier, 2012. [pp. 41-53] p. 46.

⁹⁰ Chaumont, Bérangère. *Op. cit.*, p. 217.

⁹¹ Ledda, Sylvain. « Musset et le Nocturne », *Op. cit.*, p. 174.

⁹² *Ibid.*, p. 160.

⁹³ Bayle, Corinne. « Le Noir des Nuits: l'invention d'une poétique nocturne à la scène dans *On ne badine pas avec l'amour*, *Il ne faut jurer de rien* et *Il faut qu'une porte soit ouverte ou fermée* », *Musset: un trio de proverbes*. Lestringant, Frank, Bertrand Marchal, et Henri Scepi. Paris: Classiques Garnier, 2012. [pp. 217-229] p. 222.

romantique et dans laquelle transparaissent, à travers les paroles de Valentin, les échos du lyrisme mussétien.

2) Temps de la fantaisie

Bruno Szwajcer, dans son essai sur *La nostalgie dans l'œuvre poétique d'Alfred de Musset* (1995), débute son troisième chapitre en statuant que « l'univers mussétien est par essence nocturne »⁹⁴. La représentation romantique de la nuit que nous avons relevé forme ainsi l'une des composantes de cette essence nocturne propre à Musset. Nous pouvons à présent envisager d'autres conceptions de la nuit qui figurent dans son œuvre, afin de réunir les divers aspects constituant cette esthétique particulière.

Comme vu précédemment, la variation de ton est très fréquente chez Musset et forme l'une de ses spécificités. Bérangère Chaumont voit dans le final d'*Il ne faut jurer de rien* un nouveau changement de registre de la part du dramaturge, qui marque une transition dans cette dernière scène en amenant « le retour de la comédie de mœurs au cœur de l'hymne lyrique »⁹⁵, notamment à travers l'arrivée de la baronne et de l'oncle Van Buck, tous deux personnages secondaires, brisant l'envolée lyrique du couple pour rappeler le ton comique de la pièce: « Tenez, les voilà qui s'embrassent. Bonsoir, mon gendre; où diable vous fourrez-vous ? »⁹⁶, s'exclame la baronne en apercevant sa fille avec son nouveau gendre. Selon Chaumont, ce basculement serait synonyme d'un « Musset qui ne parvient pas à choisir un modèle, un genre, un ton pour sa nuit de clôture et opte pour le patchwork, comme un costume d'Arlequin, en nous donnant à lire une nuit de fantaisie, une nuit de théâtre »⁹⁷. Sylvain Ledda avance également, mais d'un autre point de vue, l'idée d'une esthétique de la fantaisie présente dans la nuit finale d'*Il ne faut jurer de rien*:

⁹⁴ Szwajcer, Bruno. « La signification esthétique de la nostalgie », *La Nostalgie dans l'œuvre poétique d'Alfred de Musset*. Paris: Librairie Nizet, 1995. [pp. 115-123] p. 115.

⁹⁵ Chaumont, Bérangère. *Op. cit.*, p. 224.

⁹⁶ *Il ne faut jurer de rien*, III, 4, TC, p. 418.

⁹⁷ Chaumont, Bérangère. *Op. cit.*, p. 224.

La nuit scénique permet aussi des fantaisies cocasses. *Il ne faut jurer de rien* débute par la robe de chambre à fleur du matin et se termine dans le noir, avec flambeaux et cieux semés d'étoiles. A bien des égards, la nuit est un élément fondamental d'une esthétique de la fantaisie. Parce qu'elle joue avec les déflagrations de l'imaginaire, elle ouvre les portes des deux grands mystères de la vie: la mort et le désir.⁹⁸

Cette notion de fantaisie rattachée au nocturne mussétien refait surface à la fin l'article de Bérangère Chaumont, où elle conclut l'analyse de ce proverbe: « Au cœur de cette ultime nuit, la vérité éclate au grand jour: lever de masque sur les personnages, éclaircissement de l'intrigue, élucidation du proverbe choisi pour titre. Mais la lumière se fait aussi sur la vraie nature de ce proverbe: plus réaliste de jour et volontiers fantaisiste de nuit »⁹⁹. Il est en revanche une comédie où la fantaisie prédomine tout au long de la pièce, qu'il fasse jour ou nuit, c'est *Fantasio*.

Dans son *essai sur Musset et la Fantaisie*, Sylvain Ledda débute le chapitre intitulé « Musset et le nocturne » en inscrivant d'emblée la relation intrinsèque qui lie la fantaisie à la nuit: « La fantaisie [...] nourrit toute une représentation poétique d'un moment cher à "l'âme romantique", la nuit, motif romantique par excellence. Les *Contes nocturnes* de Hoffmann, publiés par Renduel en 1830 et préfacés par Walter Scott démontrent que la peinture de la nuit en littérature procède d'une création d'atmosphère, propice à la fantaisie et à la poésie »¹⁰⁰. La fantaisie apparaît dès lors comme une expérience particulière qui met en pratique la conception romantique de la nuit. Ce faisant, la nuit devient, tout comme nous l'avons vu pour le jardin, un terrain d'expérimentation de la fantaisie.

Fantasio, la pièce la plus représentative de ce phénomène, illustre parfaitement cette adéquation entre fantaisie mussétienne et paysage nocturne, en mettant en scène l'idée de la nuit comme temps de la fantaisie. Si l'on songe par exemple au début de la pièce, l'installation progressive de l'atmosphère nocturne correspond à la préparation pour la première action à venir, celle où le héros éponyme prend la décision de se déguiser en bouffon. Cette action découle du

⁹⁸ Ledda, Sylvain. *Op. cit.*, p. 167.

⁹⁹ Chaumont, Bérangère. *Op. cit.*, p. 227-28.

¹⁰⁰ Ledda, Sylvain. *Op. cit.*, p. 159.

besoin de Fantasio de s'adonner à sa fantaisie, de laisser son imagination l'emporter sur sa réalité, pour ne pas se laisser submerger par son sentiment de *spleen* profond. Pour que cette action puisse s'exécuter, la tombée de la nuit et l'ivresse qui l'accompagne deviennent nécessaires: « Je pense à mes chères *Mille et Une Nuits*. C'est comme cela qu'elles commencent toutes. – Tiens, Spark, je suis gris. Il faut que je fasse quelque chose. Tra la, tra la ! Allons, levons-nous ! »¹⁰¹. Ils sortent et voient un enterrement se préparer devant eux en pleine nuit, ce qui étonne Fantasio: « Ohé ! braves gens, qui enterrez-vous là ? Ce n'est pas maintenant l'heure d'enterrer proprement »¹⁰². Le jeune homme apprend la mort du bouffon du roi et c'est sur la réponse ironique des porteurs, « sa place est vacante, vous pouvez la prendre si vous voulez »¹⁰³, que Fantasio va prendre ces paroles au mot et décider de devenir ce nouveau bouffon, le cadre nocturne devenant propice à un tel acte de fantaisie: « Cette nuit même, si l'on veut de moi. Puisque je ne puis coucher chez moi, je veux me donner la représentation de cette royale comédie qui se jouera demain, et de la loge du roi lui-même »¹⁰⁴. Dès l'instant où Fantasio se pare de son déguisement, l'action s'est enclenchée et le jour peut se lever, tel un rideau de scène qui s'ouvre pour le début de la représentation.

La fantaisie qui prend place avec l'atmosphère nocturne de cette scène d'ouverture est perçue par Ledda comme composée par « les élans du cœur et les variations de l'imaginaire », qui d'après lui, « construisent ainsi un monde parallèle à la vie en société, ce qui participe à l'anticonformisme moral qui traverse l'œuvre »¹⁰⁵. Il ajoute par la suite que « la fantaisie des personnages est signe de leur singularité »¹⁰⁶. On pourrait ainsi comprendre l'importance que revêt la nuit pour permettre à la fantaisie de prendre place. En effet, tout comme le jardin

¹⁰¹ *Fantasio*, I, 2, *TC*, p. 113.

¹⁰² *Ibid.*, p. 113.

¹⁰³ *Ibid.*, p. 113.

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 113.

¹⁰⁵ Ledda, Sylvain. *Op. cit.*, p. 85.

¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 85.

représente un espace d'isolement pour les personnages, la nuit représente le temps de l'intimité, du retour à soi, du rêve; par opposition au jour, qui serait le temps dédié au travail, à la société, à la vie active. En reprenant ainsi une perception romantique de la nuit reposant sur la prédominance de la subjectivité, l'ambiance nocturne serait dès lors propice à l'exercice de l'imaginaire et permettrait de créer un monde à part, qui ne fonctionnerait plus sous les lois du monde diurne, mais se consacrerait entièrement au règne de la fantaisie. La création de ce monde isolé se matérialise avec le retour de la nuit à la fin de la pièce. Elle débute à vrai dire en hors-scène, lors de la seconde grande action de Fantasio –le vol de la perruque–, mais ce n'est qu'à la scène finale que l'on retrouve les personnages principaux réunis dans un cadre nocturne. Avec cette scène située dans la prison, on pourrait songer que la nuit devienne une extension du jardin comme terrain de la fantaisie, car malgré le fait que la véritable identité de Fantasio soit révélée à Elsbeth dans un cadre nocturne, les deux protagonistes refusent d'abandonner la liberté qu'ils ont expérimenté ensemble par le biais de la fantaisie. C'est pourquoi, dans l'intimité procurée par l'espace nocturne, Elsbeth conclut un pacte avec Fantasio en prenant la décision de lui donner la clé du jardin, lui permettant ainsi de revenir à sa guise pour qu'ils puissent chacun à nouveau retrouver le plaisir d'expérimenter la fantaisie quand le besoin se fait ressentir, tel un monde secret auquel eux seuls peuvent accéder:

[...] prends la clef de mon jardin: le jour où tu t'ennuieras d'être poursuivi par tes créanciers, viens te cacher dans les bleuets où je t'ai trouvé ce matin; aie soin de reprendre ta perruque et ton habit bariolé; ne parais jamais devant moi sans cette taille contrefaite et ces grelots d'argent, car c'est ainsi que tu m'as plu: tu redeviendras mon bouffon pour le temps qu'il te plaira de l'être, et puis tu iras à tes affaires¹⁰⁷.

Fantasio devient ainsi une illustration du pouvoir de la fantaisie, qui permet à ses protagonistes de créer un espace de liberté qui leur est propre. Par ailleurs, si *Fantasio* peut se lire comme une pièce dans laquelle le souffle de la fantaisie est perceptible à chaque scène (qu'elle soit nocturne ou qu'elle se déroule dans un jardin), c'est aussi parce qu'elle rend

¹⁰⁷ *Fantasio*, II, 7, TC, p. 136.

hommage à l'auteur romantique que mentionnait Ledda, E.T.A. Hoffmann, figurant à la source de la fascination de Musset pour la nuit et la fantaisie. En effet, comme l'explique Simon Jeune dans sa notice de *Fantasio* (1990),

Cette gracieuse comédie [...] se ressent fortement de la lecture de Hoffmann. Le nom même de *Fantasio*, écrit d'abord par Musset *Phantasio* sur son manuscrit, est un hommage rendu à l'auteur des *Phantasiestücke*. Musset s'inspire des *Contemplations du chat Murr* dont la traduction avait été publiée en 1830 par Loève-Veimars. Dans les deux cas le cadre est une petite cour allemande animée de façon plaisante par ses pages, ses marmitons, ses dames d'honneur et tout occupée à des préparatifs de noces princières. L'héroïne de Hoffmann, la princesse Edwige, avait même donné son nom, dans le manuscrit de *Fantasio*, à celle qu'une correction rebaptisa Elsbeth.¹⁰⁸

Sylvain Ledda mentionne également ce lien entre les deux écrivains, mettant de plus en exergue la filiation existante entre la *fantaisie* et la notion de *fantastique*: « La première orthographe de *Fantasio* sur le manuscrit de la pièce ("*Phantasio*") apparaît comme l'un des signes de l'allégeance de Musset à l'égard d'E.T.A. Hoffmann et de l'école fantastico-ironique, incarnée par Nodier. *Fantastique* et *fantaisie* ont les zigzags de l'imagination en partage, mais aussi l'ironie et l'humour noir comme garde-fous »¹⁰⁹. Le dramaturge s'est par ailleurs déjà prêté à l'exercice du fantastique comme l'illustre sa toute première pièce, *La Quittance du diable* (1830)¹¹⁰. Ledda précise aussi que

Musset n'abandonne pas totalement la mue de fantastiqueur en chemin, comme le montrent *Fantasio*, *La Quenouille de Barberine* et certaines pages de la *Confession*. Si l'inspiration fantastique évolue rapidement, celle-ci s'épanouit dans deux domaines esthétiques distincts: la mise en scène de la nuit, les jeux avec la distanciation parodique. L'expérience du fantastique que tente Musset à l'orée de 1830 constitue donc la matrice d'une fantaisie très personnelle, qui balance entre un lyrisme visionnaire, encore contenu en 1830, et un sens aigu de l'humour constamment présent.¹¹¹

¹⁰⁸ Jeune, Simon. « Notice de *Fantasio* » in Alfred de Musset, *Théâtre complet*. éd. Simon Jeune, Paris: « Bibliothèque de la Pléiade », 1990. p. 939.

¹⁰⁹ Ledda, Sylvain. *Op. cit.*, p. 108.

¹¹⁰ Dans sa notice de la pièce, Simon Jeune la décrit comme n'étant « qu'une bluette fantastique, mais qui ne manquait pas d'originalité » (*TC*, p. 1257).

¹¹¹ Ledda, Sylvain. *Op. cit.*, p. 122.

Ainsi, la mise en scène nocturne proviendrait de ce goût particulier pour le fantastique, dont Musset va s'inspirer et qu'il va à son tour sublimer pour parvenir à une esthétique si particulière de la fantaisie, devenue la signature de son œuvre.

3) Temps de la tragédie

Une troisième facette de la nuit peut se déceler dans plusieurs œuvres de Musset, la nuit de la tragédie. Comme nous le rappelle Sylvain Ledda, « tous les dénouements des comédies et des drames ont une teinte nocturne »¹¹². Nous avons vu avec *Il ne faut jurer de rien* que la nuit peut faire preuve de bienveillance et s'avérer bénéfique pour le *happy ending* du couple amoureux. Dans le cas de *Fantasio*, la nuit se montre favorable à l'épanouissement des natures fantasques et devient un terrain d'expérimentation de la fantaisie. Cependant, comme le précise Ledda, « certes, il y a des nuits qui finissent bien, à l'image de la dernière des *Nuits*, celle d'août, qui se termine sur l'espoir d'un nouveau jour; mais c'est une exception dans l'œuvre de Musset qui peint le plus souvent une nuit triste, voire tragique »¹¹³. Lorsque ces dénouements prennent une teinte de tragédie, la nuit plonge la scène dans l'obscurité et se fait complice de la sinistre action à venir. En ce sens, Ledda propose une hypothèse du rôle de la nuit en s'appuyant sur l'exemple de *La Nuit vénitienne*:

La nuit est encore le personnage principal de sa première pièce jouée, *La Nuit vénitienne*, qui rend tout ensemble hommage à l'esprit du carnaval et à la fantaisie de Hoffmann. Le titre indique un lieu et un moment fortement connotés. Venise, c'est la ville des masques. C'est pourquoi le titre suggère un double masquage, celui des loups, celui de l'obscurité, ce que confirment les premières didascalies de la pièce, « *Une rue. Il est nuit* », puis l'entrée en scène des masques. Plus qu'un décor, la nuit est témoin et alliée des actions qui se trament. Le climat romanesque ainsi créé conditionne le jeu des personnages et le contenu des dialogues.¹¹⁴

Il est une autre pièce qui présente la même structure de didascalie, présentant une nuit qui devient elle-aussi annonciatrice et alliée de l'action tragique à venir: *Les Caprices de Marianne*.

¹¹² *Ibid.*, p. 165.

¹¹³ *Ibid.*, p. 162.

¹¹⁴ *Ibid.*, p. 163.

La scène finale de la pièce débute effectivement avec l'indication « *Le jardin de Claudio. – Il est nuit* »¹¹⁵, à laquelle on peut appliquer les mêmes attributs décrits par Ledda, car comme nous l'avons déjà observé, l'annonce combinée de l'espace du jardin et de la tombée de la nuit crée un horizon d'attente pour l'arrivée de l'action principale et instaure un climat romanesque dans la scène. De plus, tout comme les masques apparaissent dans la pièce étudiée par Ledda, Cœlio fait lui aussi son apparition dans cette scène sous le couvert d'un masque qui va s'avérer responsable de sa propre mort. On remarque par ailleurs que, dans *Les Caprices de Marianne*, la scène finale fait de la nuit le temps de l'action, contrairement aux autres scènes diurnes qui marquent le jour comme le temps de la parole, ou plus spécifiquement, le temps des dialogues.

Ce contraste s'observe dès la scène 4 du second acte, où l'on comprend que la nuit commence à s'installer dans la pièce, lorsque Octave arrive chez Cœlio et lui déclare: « La nuit est belle; – la lune va paraître à l'horizon. Marianne est seule, et sa porte est entrouverte. Tu es un heureux garçon, Cœlio »¹¹⁶. Cette nouvelle sonne le départ pour le jeune homme qui voit ses espoirs de conquête prendre vie, comme si la nuit collaborait à faire de son fantasme une réalité, de sorte qu'il est possible de considérer ici un certain érotisme voilé qui serait associé à la nuit. « La nuit se fait complice d'un érotisme latent », souligne Sylvain Ledda, avant d'ajouter par la suite qu'« [elle] est, chez Musset, le moment où les interdits tombent et où les désirs se révèlent »¹¹⁷. Cette idée peut rappeler la surprenante analogie que propose Marianne à Octave lors de la première scène de l'acte II, où elle suggère sur un ton ironique, qu'une femme ne serait qu'« une belle nuit qui passe »:

Qu'est-ce qu'après tout qu'une femme ? L'occupation d'un moment, une coupe fragile qui renferme une goutte de rosée, qu'on porte à ses lèvres et qu'on jette par-dessus son épaule. Une femme ! c'est une partie de plaisir ! Ne pourrait-on pas dire quand on en rencontre une: voilà une belle nuit qui passe ? Et ne serait-ce pas un grand écolier en de

¹¹⁵ *Les Caprices de Marianne*, II, 5, TC, p. 98.

¹¹⁶ *Ibid*, II, 4, p. 97.

¹¹⁷ Ledda, Sylvain. *Op. cit.*, p. 167.

telles manières, que celui qui baisserait les yeux devant elle, qui se dirait tout bas: « Voilà peut-être le bonheur d'une vie entière », et qui la laisserait passer ?¹¹⁸

Cette réplique, une des plus emblématiques de la pièce, dévoile d'ailleurs un nouvel aspect important de la personnalité de Marianne, qui fait ici preuve de lucidité, consciente d'une part de l'image qui s'est construite autour des femmes dans la société masculine de son temps, tout en parvenant d'autre part à transmettre une subtile leçon sur le sujet à Octave. Dans son ouvrage consacré à l'étude de l'esthétique de la féminité chez Musset, Gilles Castagnès revient sur l'aspect féminin et érotique de la nuit en se basant sur une citation de Genette extraite de *Figure II*:

Gérard Genette a bien montré la valeur féminine du mot « nuit » dans la langue française, et la rêverie poético-érotique qui en découle: « Pour l'usager de la langue française, le jour est mâle et la nuit femelle, au point qu'il nous est presque impossible de concevoir une répartition différente ou inverse: la nuit est femme, elle est l'amante ou la sœur, l'amante et la sœur du rêveur, du poète... » C'est bien la Muse, chez Musset, qui personnifie cette nuit féminisée, amante et sœur.¹¹⁹

Pour Castagnès, la rêverie érotique qui émane de la nuit aurait pour effet de produire une inspiration créatrice chez le poète: « Nous savons que la Nuit constitue le plus souvent chez Musset le cadre privilégié d'une rêverie érotico-poétique. Cette allégorie permet en effet, comme nous l'avons vu, la rencontre d'un fantasme, celui de l'amante idéale, et d'un désir de création, celui du poète attendant le souffle de l'inspiration »¹²⁰. On pourrait ainsi imaginer que dans le cas de Cœlio dans les *Caprices*, il y a véritablement un désir qui se manifeste, mais c'est celui de passer de la rêverie à l'action.

Toutefois, ce passage à l'acte prend la forme d'un violent basculement avec lequel la nuit revêt soudainement une autre teinte, faisant sombrer l'action dans la tragédie. Sylvain Ledda perçoit dans cette scène nocturne un traitement des lumières minutieusement opéré par Musset et propose une analyse du *crescendo* tragique perceptible à la fin de cette comédie:

¹¹⁸ *Les Caprices de Marianne*, II, 1, TC, pp. 86-87.

¹¹⁹ Castagnès, Gilles. *Op. cit.*, p. 218-19.

¹²⁰ *Ibid.*, p. 302.

A eux seuls *Les Caprices de Marianne* fournissent un exemple passionnant de traitement des lumières: la pièce débute le matin, au sortir de la messe; le dénouement se produit à la nuit noire, dans le jardin de Claudio. [...] La progression de l'intrigue s'inscrit donc dans un parcours de moins en moins éclairé, qui correspond à un *crescendo* tragique. L'avancée vers le noir marque aussi l'errance, l'abandon de plus en plus tangible d'Octave. En outre, la chute du jour et celle du corps de Cœlio sont préparées par le son des Vêpres qui résonnent comme un glas aux oreilles d'Octave: le « jour qui tombe » annonce la fin dramatique et l'agonie de Cœlio dans le jardin de Marianne; la menace grandit à mesure que s'assombrit la scène. Le crime nocturne est d'ailleurs traité comme une fantasmagorie, avec ses jeux d'ombres fantastiques car la perception visuelle se déforme à l'approche de la mort; « Voyez comme son ombre est grande ! », remarque Tibia. Là encore, Musset investit le champ du symbole, et le noir qu'il distille est légèrement fantastique, plus poétique et réaliste.¹²¹

Ledda parle ici d'un « procédé pictural “d'esthétisation de la nuit ”»¹²² appliqué par Musset dans cette scène, mais qui se retrouverait également chez Hugo. Le dramaturge parvient ainsi à combiner les effets de l'installation de l'atmosphère nocturne à la tournure que prennent les événements pour parvenir à l'apogée, au *climax*, en combinant le moment du noir de la nuit à la réalisation de l'action tragique, point tournant de la pièce, pour un *finale* digne des grandes tragédies classiques.

Cependant, Musset se différencie de ses modèles classiques en ajoutant une dernière scène à la pièce, celle du cimetière au lendemain de la mort de Cœlio, une scène dont le ton se rapproche d'un sincère repentir de la part d'Octave. Corinne Bayle écrit dans son article dédié à *l'invention d'une poétique nocturne à la scène* que « comme dans les contes, la nuit est une épreuve à traverser dont les héros ressortent grandis »¹²³. La facette tragique de la nuit aurait donc sa raison d'être et dévoilerait finalement son aspect le plus important: celui de représenter pour les protagonistes une épreuve à l'issue de laquelle ils auraient à tirer une leçon. C'est ainsi qu'Octave prend conscience de sa propre nature et fait face à un sentiment de culpabilité qui ne cessera jamais de le poursuivre: « Ma gaieté est comme le masque d'un histrion; mon cœur est plus vieux qu'elle, mes sens blasés n'en veulent plus. Je ne suis qu'un lâche; sa mort n'est point

¹²¹ Ledda, Sylvain. *Op. cit.*, pp. 165-66.

¹²² *Ibid.*, p. 166.

¹²³ Bayle, Corinne. *Op. cit.*, p. 224.

vengée »¹²⁴. Abandonnant le monde du carnaval, Octave quitte « la gaieté de [sa] jeunesse, l'insouciant folie, la vie libre et joyeuse au pied du Vésuve »¹²⁵, mais pour une fois, il ne se cache pas sous un masque et se sent prêt à affronter le poids de ses vrais sentiments. L'ancien débauché s'adonne à une nouvelle vie en l'honneur de son défunt ami, et en ce sens, il en ressort grandi.

A la suite de cette étude du nocturne chez Musset, on constate finalement l'existence d'un véritable traitement de la nuit opéré par le dramaturge. C'est à travers les nombreuses facettes qui la constituent et qui nous sont dévoilées notamment par ses comédies que le dramaturge parvient à instaurer une esthétique du nocturne qui se démarque et qui se retrouve dans toute son œuvre. Comme le résume Sylvain Ledda, « la prégnance de la nuit et de ses prestiges, de ses angoisses mortifères ou de l'espoir qu'elle soulève, fédère donc ces œuvres autour d'une unité esthétique »¹²⁶. Qu'il s'agisse de la nuit telle que la conçoivent les romantiques, d'une nuit de fantaisie ou d'une nuit de tragédie, chaque comédie mussétienne place la nuit au cœur de l'action, faisant d'elle non seulement le décor propice à la dramatisation de la scène, mais aussi le spectateur omniprésent et témoin silencieux des bouleversements de nos personnages.

¹²⁴ *Les Caprices de Marianne*, II, 6, TC, p. 101.

¹²⁵ *Ibid.*, p. 101.

¹²⁶ Ledda, Sylvain. *Op. cit.*, p. 123.

II. PASSAGE À L'ACTION: *LEITMOTIV* CARNAVALESQUE, POUVOIR ET LIMITES DU MASQUE

Après avoir étudié la structure spatio-temporelle des pièces et examiné les différentes fonctions que peuvent revêtir l'espace du jardin et la temporalité nocturne en tant qu'adjuvants de l'action, il est désormais temps de se consacrer à l'étude de l'action dans ce deuxième chapitre. La lecture de ces trois comédies révèle que bien qu'elles présentent toutes une intrigue différente, il est possible de les réunir autour d'une grande action principale qui se retrouve dans chacune d'entre elles: la tombée des masques. Ce phénomène est évidemment mis en évidence dans les pièces par l'apparition du déguisement ou du masque qui peut se développer en jeu de rôle et qui, par nécessité théâtrale, va être amené à se dévoiler au moment du dénouement. Les pièces de Musset sont particulièrement intéressantes pour l'étude du masque et de ses significations, étant donné que ses comédies sont empreintes d'une atmosphère mêlant le carnaval à la fantaisie et que ses protagonistes symbolisent souvent une certaine résistance face à l'ordre que leur impose la société. Ils parviennent ainsi à se singulariser par le biais du masque. Nous étudierons en deux temps la question du masque: dans un premier temps, nous nous pencherons sur la nature dissimulée des personnages de nos comédies, en passant en revue les différents visages qu'ils se construisent et nous verrons les différents champs d'action que le déguisement leur offre; dans un second temps, il s'agira de considérer les limites que pose le masque, ce qui nous permettra de démasquer la véritable nature de nos personnages et de saisir la manière dont elle se dévoile dans les pièces, ainsi que les conséquences que cette révélation entraîne sur les dénouements de nos comédies.

- **Nature dissimulée: typologie et symbolique des masques**

La question du masque dans l'œuvre de Musset est souvent reprise par de nombreux critiques. « Maîtrise du geste et surtout de la parole, théâtralité foncière, attitude de séduction caractérisent [...] les personnages de Musset »¹²⁷ selon Valentina Ponzetto, et on peut ajouter à cela que chacun des éléments cités est le plus souvent motivé par le port d'un masque impliquant un jeu de rôle pour ces personnages. Dans son essai sur la fantaisie mussétienne, Sylvain Ledda se penche lui aussi sur ce thème, qu'il considère comme un élément essentiel de l'univers du dramaturge:

Le masque, qui renvoie originellement au carnaval et au théâtre de la Foire, fait partie intégrante de la culture de Musset, grand amateur de littérature italienne. Le masque, qu'il cache ou qu'il dévoile la fêlure d'un désenchantement, est l'accessoire de dissimulation par excellence et l'indispensable étape avant la révélation de la vérité. Sa présence dans l'œuvre invite toujours à un jeu ambigu sur les irisations de la séduction.¹²⁸

Il semble par conséquent ici nécessaire d'envisager la manière dont les personnages de nos comédies se servent de leurs masques en tant que symbole de liberté et de révolte contre un monde qui ne leur convient pas. Nous verrons ainsi que le masque possède des avantages: il procure un pouvoir à nos protagonistes, mais ce pouvoir va être mis à l'épreuve tout au long de la pièce et se révélera éphémère, puisque le jardin nocturne contribue à provoquer la tombée des masques. Avant d'envisager les limites du pouvoir du masque, voyons en première partie quels sont ces différents masques arborés par les personnages dans nos pièces et de quelle façon ces faux visages leur sont bénéfiques.

1) Les trois masques

(a) Masque libertin

Notre corpus de comédies nous permet d'illustrer la représentation du masque libertin à travers deux figures: celle de Valentin d'*Il ne faut jurer de rien* et celle d'Octave des *Caprices de*

¹²⁷ Ponzetto, Valentina. *Op. cit.*, p. 218.

¹²⁸ Ledda, Sylvain. *Op. cit.*, p. 248.

Marianne. Le *Trésor de la langue française* définit le terme « libertin » comme relatif soit à une personne « qui a une conduite, des mœurs très libre(s); qui s'adonne sans retenue aux plaisirs de la chair », soit à quelqu'un « qui refuse les contraintes, les sujétions; qui manifeste un grand esprit d'indépendance, qui fait preuve de non conformisme » ou encore « qui manifeste ou dénote le refus des contraintes, l'absence de gêne, du goût pour la fantaisie »¹²⁹. Nous allons voir que ces trois acceptions composent ensemble des caractéristiques qui peuvent s'appliquer à nos deux protagonistes, la première définition s'appliquant davantage à l'image que veut se donner Valentin, imprégné par l'imaginaire des romans libertins du XVIII^e siècle à l'instar de Musset lui-même, tandis que la seconde semble plutôt correspondre à Octave, se rapprochant plus d'un Arlequin hérité de la *commedia dell'arte*, tenté par la débauche et appliquant un air carnavalesque à sa vie. La troisième, toutefois, se retrouve chez chacun d'entre eux, puisqu'ils sont tous deux à leur manière en marge du reste de leur société.

Octave vit la nuit, il s'oppose ainsi aux habitudes diurnes d'une population active et se présente lui-même comme un saltimbanque vivant en équilibre au-dessus des lois:

Figure-toi un danseur de corde, en brodequins d'argent, le balancier au poing, suspendu entre le ciel et la terre; à droite et à gauche, de vieilles petites figures racornies, de maigres et pâles fantômes, des créanciers agiles, des parents et des courtisanes, toute une légion de monstres se suspendent à son manteau et le tiraillent de tous côtés pour lui faire perdre l'équilibre; des phrases redondantes, de grands mots enchâssés cavalcadent autour de lui; une nuée de prédictions sinistres l'aveugle de ses ailes noires. Il continue sa course légère de l'orient à l'occident. S'il regarde en bas, la tête lui tourne; s'il regarde en haut, le pied lui manque. Il va plus vite que le vent, et toutes les mains tendues autour de lui ne lui feront pas renverser une goutte de la coupe joyeuse qu'il porte à la sienne. Voilà ma vie, mon cher ami; c'est ma fidèle image que tu vois.¹³⁰

Cette réplique se donne à voir dès le début de la pièce comme un premier grand aperçu de l'image qu'Octave se construit et qu'il tente de maintenir tout au long de la pièce. Mû par une soif de liberté, Octave échappe à sa réalité par la débauche et l'ivresse, tout comme Fantasio au

¹²⁹ *Trésor de la langue française*, entrée « libertin ». [en ligne]

¹³⁰ *Les Caprices de Marianne*, I, 1, TC, p. 74.

début de la pièce éponyme. De la même manière qu'Hartman parvient à lire cette ivresse sur le visage de Fantasio,

HARTMAN: Tu as le mois de mai sur les joues.

FANTASIO: C'est vrai; et le mois de janvier dans le cœur¹³¹

Cœlio parvient lui aussi à voir l'état d'Octave:

CÆLIO: Octave ! ô fou que tu es ! tu as un pied de rouge sur les joues ! D'où te vient cet accoutrement ? N'as-tu pas de honte en plein jour ?

OCTAVE: Ô Cœlio ! fou que tu es ! tu as un pied de blanc sur les joues ! – D'où te vient ce large habit noir ? N'as-tu pas de honte en plein carnaval ?¹³²

La réponse anaphorique d'Octave permet au passage d'observer que « le mois de janvier dans le cœur » que mentionnait Fantasio précédemment se retrouve dans les *Caprices de Marianne* dans l'air mélancolique qui ne quitte pas Cœlio. Représenté par son habit noir rappelant la bile noire de la mélancolie dans la théorie des humeurs, Cœlio est en proie à ce sentiment à cause de son désespoir amoureux, tandis que la mélancolie de Fantasio se distingue de bien des façons, assimilée davantage à un sentiment de *spleen* et de grand ennui tel que Baudelaire le représentera des années plus tard avec ses *Fleurs du mal* (1857). Le masque de libertin se présente ainsi de manière visible sur le visage d'Octave, la couleur que prennent ses traits dénote l'état d'esprit dans lequel il veut se donner à voir en jouant le rôle d'un débauché carnavalesque, qui n'a pour seul amour que l'ivresse elle-même: « L'ivresse et moi, mon cher Cœlio, nous nous sommes trop chers l'un à l'autre pour nous jamais disputer; elle fait mes volontés comme je fais les siennes [...] moi, mon caractère est d'être ivre; ma façon de penser est de me laisser faire, et je parlerais au roi en ce moment, comme je vais parler à ta belle »¹³³. C'est sous ce masque qu'Octave conversera à multiples reprises avec Marianne, exploit que Cœlio n'est jamais parvenu à accomplir. Le courant entre Marianne et le jeune libertin passe si bien que le duo soulève les soupçons autour de lui:

¹³¹ *Fantasio*, I, 2, TC, p. 107.

¹³² *Les Caprices de Marianne*, I, 1, TC, p. 73.

¹³³ *Ibid.*, I, 1, p. 77.

CIUTA: Seigneur Cœlio, défiez-vous d’Octave [...] Tout à l’heure, en passant dans sa rue, je l’ai vu en conversation avec elle sous une tonnelle couverte.
 CÆLIO: Qu’y a-t-il d’étonnant à cela ? Il aura épié ses démarches et saisi un moment favorable pour lui parler de moi.
 CIUTA: J’entends qu’ils se parlaient amicalement et comme gens qui sont de bon accord ensemble.¹³⁴

Cœlio ne va pas comprendre les choses de cette manière et ne va pas tout de suite douter de son ami. Pourtant, des indices sur la possibilité de trahison d’Octave sont disséminés sur toute la pièce. L’histoire que lui raconte sa mère le taraude et il a peur de se retrouver dans la même position que le meilleur ami de son père, trahi par ce dernier. Octave lui-même demandera à Cœlio « Te défies-tu de moi ? »¹³⁵ Connaissant son propre penchant libertin, Octave semble plus tard sur le point de commettre cette trahison lorsqu’il réalise le penchant que lui prête Marianne: « Ton écharpe est bien jolie, Marianne, et ton petit caprice de colère est un charmant traité de paix. – Il ne me faudrait pas beaucoup d’orgueil pour le comprendre: un peu de perfidie suffirait. Ce sera pourtant Cœlio qui en profitera »¹³⁶. Contrairement au célèbre Valmont des *Liaisons dangereuses* de Laclos (1782), Octave fait preuve de fidélité à son ami et démontre déjà par cet acte qu’il ne fait que porter le masque d’un libertin, une apparence factice qui cache en réalité la nature de son vrai visage, initiant par ce geste le début de son dévoilement.

« Le parfait libertin doit jouer toujours un rôle, porter toujours un masque et savoir le changer selon les circonstances »¹³⁷ explique Valentina Ponzetto. Cette définition du parfait libertin semble être celle à laquelle Valentin aspire dans *Il ne faut jurer de rien*. A l’instar d’Octave, le héros de ce proverbe peut lui aussi être considéré comme un personnage qui se positionne en marge des règles de la société, cependant il s’agit moins pour lui d’une posture de saltimbanque que de celle d’un libertin qui souhaite profiter de sa liberté en refusant de suivre le chemin du mariage et d’une vie chargée de responsabilités. Jeune dandy *fashionable*, Valentin vit

¹³⁴ *Ibid.*, II, 2, p. 92.

¹³⁵ *Ibid.*, II, 1, p. 84.

¹³⁶ *Ibid.*, II, 3, p. 96.

¹³⁷ Ponzetto, Valentina. *Op. cit.*, p. 213.

grâce à la fortune de son oncle, qui de son côté, souhaite voir son neveu conclure un bon mariage avec la fille de la baronne de Mantes, Cécile, pour ne plus l'avoir à sa charge. Ses projets se voient refusés par Valentin, qui ne jure que par l'infidélité des femmes et ne souhaite pour rien au monde risquer de devenir un mari trompé. Van Buck voit dans les paroles de son neveu celles d'un libertin effrayé de devenir la victime de son propre jeu: « C'est-à-dire qu'en franc libertin, tu doutes de la vertu des femmes, et que tu as peur que les autres ne te rendent le mal que tu leur as fait »¹³⁸, lui lance-t-il. Le duo va finalement conclure un accord. Pour prouver la supposée infidélité des femmes, Valentin met au point un plan de séduction qui s'inspire des romans libertins du XVIII^e siècle et qui repose sur un jeu de rôle:

La baronne ne m'a jamais vu, non plus que la fille; vous allez faire atteler, et vous irez leur faire visite. Vous leur direz qu'à votre grand regret, votre neveu reste garçon: j'arriverai au château une heure après vous, et vous aurez soin de ne pas me reconnaître; voilà tout ce que je vous demande, le reste ne regarde que moi.¹³⁹

Mais dès l'entrée en scène fracassante de Valentin au château de Mantes, on comprend d'emblée que le masque ne tiendra pas jusqu'au bout, étant donné que le jeune homme ne sait pas jouer son rôle:

VAN BUCK: Est-il possible, malheureux garçon, que tu te sois réellement démis le bras ?

VALENTIN: Il n'y a rien de plus possible; c'est même probable, et, qui pis est, assez douloureusement réel.¹⁴⁰

Il serait possible de voir dans cette cascade maladroitement ratée son désir sincère de fusionner avec le rôle du héros libertin auquel il s'identifie tant, au point de ne plus faire de séparation entre fiction et réalité. Soucieux de réussir la mission qu'il s'est donnée et de gagner le pari contre son oncle, Valentin puise sa stratégie dans ces romans du siècle précédent qui sont implicitement (*Les Liaisons dangereuses*) et explicitement (*La Nouvelle Héloïse*) convoqués dans la réplique suivante:

¹³⁸ *Il ne faut jurer de rien*, I, 1, TC, p. 383.

¹³⁹ *Ibid.*, I, 1, p. 386.

¹⁴⁰ *Ibid.*, II, 1, p. 390.

Je ne compte rien faire qui puisse choquer personne. Je compte d'abord faire ma déclaration; secondement, écrire plusieurs billets; troisièmement, gagner la fille de chambre; quatrièmement, rôder dans les petits coins; cinquièmement, prendre l'empreinte des serrures avec de la cire à cacheter; sixièmement, faire une échelle de cordes, et couper les vitres avec ma bague; septièmement, me mettre à genou par terre en récitant *La Nouvelle Héloïse*; et huitièmement, si je ne réussis pas, m'aller noyer dans la pièce d'eau; mais je vous jure d'être décent, et de ne pas dire un seul gros mot, ni rien qui blesse les convenances.¹⁴¹

Plus tard, face à l'échec de sa première tentative, il se retrouve froissé dans son orgueil mais va tout de même, tel un *parfait libertin* s'adapter aux circonstances et intensifier sa méthode, toujours en restant dans son rôle:

Je vais lui écrire, ou que le ciel m'écrase ! Il faut que je sache à quoi m'en tenir. C'est incroyable qu'une petite fille traite les gens aussi légèrement. Pure hypocrisie ! Pur manège ! Je vais lui dépêcher un billet en règle; je lui dirai que je meurs d'amour pour elle, que je me suis cassé le bras pour la voir, que si elle me repousse je me brûle la cervelle, et que si elle veut de moi je l'enlève demain matin. Venez, rentrons, je veux écrire devant vous.¹⁴²

Dans son essai sur *La Nostalgie dans l'œuvre poétique d'Alfred de Musset*, Bruno Szwajcer définit l'image du masque comme « vêtement à usage social qui protège l'homme nostalgique des agressions extérieures »¹⁴³. On pourrait l'appliquer à Valentin tout comme à Octave, puisque l'on perçoit chez chacun d'entre eux une certaine nostalgie d'une époque révolue, qu'il s'agisse du siècle du règne du roman libertin ou de celui où dominait l'esprit carnavalesque du théâtre à l'italienne de la *commedia dell'arte*. Comme le suggère Valentina Ponzetto,

Il suffit d'un masque, d'un accoutrement grotesque, ou d'un « flot doré de vin de Chypre » pour transposer des suggestions vénitiennes au cœur de Paris, et avec elles une atmosphère de licence, de plaisirs effrénés et effrontés. [...] Le carnaval, avec ses excès et sa licence, son monde à part et volontiers à l'envers, récrée ainsi facticement, en plein XIX^e siècle bourgeois, un climat d'Ancien Régime, de débauche de la Régence, fantasme avoué du narrateur.¹⁴⁴

¹⁴¹ *Ibid.*, II, 1, p. 392.

¹⁴² *Ibid.*, II, 1, p. 397.

¹⁴³ Szwajcer, Bruno. « La signification esthétique de la nostalgie », *La Nostalgie dans l'œuvre poétique d'Alfred de Musset*. Paris: Librairie Nizet, 1995. [pp. 133-142] p. 139.

¹⁴⁴ Ponzetto, Valentina. *Op. cit.*, pp. 70-71.

Étudiant la question de la nostalgie libertine présente dans l'œuvre de Musset, elle avance dans son ouvrage l'idée que « Musset met en place un cadre, une atmosphère, un réseau de détails et de suggestions qui renvoient son lecteur à l'univers des romans libertins, excitant chez lui une attente, réveillant son imagination, voire ses fantasmes. Puis il clôt sur un dénouement qui fait en quelque sorte la critique du libertinage »¹⁴⁵. Cette critique se déploie en particulier dans *Il ne faut jurer de rien* par la surprenante déstabilisation que subit Valentin dans la scène finale lorsqu'il se retrouve confronté à l'innocence et la sincérité de Cécile, qui s'éloigne considérablement de son homonyme des *Liaisons dangereuses* et n'a rien d'une victime. Bien au contraire, elle le prend au dépourvu et fait basculer le masque libertin qu'il avait mis tant d'efforts à construire:

Dès leurs premières entrevues dans le jardin, en effet, le discours simple et pratique de Cécile, prosaïque jusqu'à la banalité, plein de tranquille bon sens, fait de choses fort concrètes et de signification désespérément univoque [...] déjoue toute intention séductrice de son partenaire qui n'arrive à débiter pas même un mot de son cher discours libertin, faute de quelqu'un qui lui donne la bonne réplique.¹⁴⁶

Valentina Ponzetto l'affirme, « Cécile ne parle pas le même langage que les libertins, mais un langage tout autre, qui semble fait exprès pour les démonter »¹⁴⁷. Il existe cependant un personnage féminin parmi nos comédies qui, malgré les apparences, paraît à son aise avec le langage des libertins, c'est Marianne.

(b) Masque de vertu

Les personnages féminins des comédies de Musset surprennent par bien des égards. L'une des raisons qui bouleverse l'horizon d'attentes du lecteur / spectateur réside dans le dévoilement du supposé masque de vertu que l'on considérerait comme partie intégrante de sa personnalité, mais qui n'est finalement qu'une façade. Qu'il s'agisse de Cécile, d'Elsbeth ou de Marianne, chacune illustre dès le début de la pièce l'image parfaite de la jeune femme vertueuse qui se montre conciliante face à l'autorité d'un parent. Chacune se soumet à son devoir et se voit parfois forcée

¹⁴⁵ *Ibid.*, p. 82.

¹⁴⁶ *Ibid.*, p. 316.

¹⁴⁷ *Ibid.*, p. 316.

d'accepter un mariage contre sa volonté. Mais la suite des pièces démontre que cette obéissance n'est pas sans faille, les héroïnes se retrouvent en proie à des doutes et des interdits qu'elles souhaitent franchir, suivant la vérité de leurs sentiments.

Le personnage qui va le plus nous intéresser ici est Marianne. Si la pièce dans laquelle on découvre son personnage s'intitule *Les Caprices de Marianne*, c'est surtout parce que toute la tension de la pièce découle de ces fameux caprices. Lorsque la pièce commence et que l'on apprend à Marianne le nom de son admirateur secret, la jeune femme se montre froide dans sa réponse tout en témoignant d'emblée une fidélité infaillible envers son mari: « En voilà assez. Dites à celui qui vous envoie qu'il perd son temps et sa peine, et que s'il a l'audace de me faire entendre une seconde fois un pareil langage, j'en instruirai mon mari »¹⁴⁸. Pourtant, comme l'observe Valentina Ponzetto,

[bien qu'] au début de la pièce, Marianne semblerait vouée à un sort de dupe et de victime de la séduction comme on en a tant vu dans la littérature libertine [...] Musset a fait d'elle une femme fort différente de ce qu'elle paraît. Son discours la présente d'une toute autre manière par rapport à ce que les autres personnages disent d'elle. Dès qu'elle parle, elle bouleverse ce scénario de séduction qui paraissait tracé d'avance. [...] Marianne n'est pas la victime désignée, mais le digne adversaire d'Octave, car elle sait manipuler autant que lui le discours libertin.¹⁴⁹

En effet, dès que la jeune femme croise le chemin du libertin Octave et que la conversation est engagée, contre toute attente, ses réponses font preuve d'audace et illustrent une véritable maîtrise du discours libertin ainsi qu'une profonde réflexion sur la désillusion amoureuse et les dangers de certaines situations pour les femmes:

Pesez cela, je vous en prie. Si je me rends, que dira-t-on de moi ? N'est-ce pas une femme bien abjecte que celle qui obéit à point nommé, à l'heure convenue, à une pareille proposition ? Ne va-t-on pas la déchirer à belles dents, la montrer du doigt, et faire de son nom le refrain d'une chanson à boire ? Si elle refuse, au contraire, est-il un monstre qui lui soit comparable ?¹⁵⁰

¹⁴⁸ *Les Caprices de Marianne*, I, 1, TC, p. 72.

¹⁴⁹ Ponzetto, Valentina. *Op. cit.*, pp. 276-77 + p. 279.

¹⁵⁰ *Les Caprices de Marianne*, II, 1, TC, p. 86.

Ce passage est suivi par la fameuse réplique que nous avons déjà étudié précédemment où Marianne s'interroge sur la nature des femmes et délivre un message subtil en reprenant les codes du langage libertin.

Comme l'indique Valentina Ponzetto, « ce n'est pas la philosophie du libertinage que Marianne s'approprie, mais, un peu comme Musset lui-même, son esprit et son langage, si pleins de finesse et de force de persuasion »¹⁵¹. Il est intéressant de percevoir ainsi un parallèle, qui pourrait à première vue paraître surprenant, entre Marianne et Octave, mais qui dès lors qu'il est examiné à travers le prisme du discours libertin prend tout son sens:

Si, comme il n'a été dit que trop souvent, Cœlio est le double d'Octave parce qu'il représente la bonne partie de lui-même, du point de vue de la parole le double d'Octave est plutôt Marianne, voix féminine d'un même discours. [...] Outre l'orgueil et l'entêtement, ils partagent le même langage, les mêmes références, on dirait presque les mêmes lectures. Tous les deux utilisent en effet des expressions allusives, élégantes, très imagées, lyriques même, pour parler des réalités très concrètes du désir et du sexe.¹⁵²

La complicité entre les deux personnages évolue de telle manière que l'influence d'Octave et le goût du discours libertin vont bientôt faire céder son masque de vertu. C'est ainsi que le nouveau caprice de Marianne éclate dans la scène du jardin nocturne, lorsque la jeune femme renverse les chaises autour d'elle et prend la décision de s'adonner à un véritable adultère. De ce fait, elle ne penche non plus en faveur du discours, mais de l'action libertine: « Je veux prendre un amant, Octave [...] dès ce soir, – celui qui aura la fantaisie de chanter sous mes fenêtres trouvera ma porte entrouverte »¹⁵³. Dès cet instant, c'est une nouvelle Marianne que l'on découvre, une Marianne ouvertement attirée par les dangers de l'interdit, mais qui, par caprice et parce qu'elle semble davantage attirée par Octave, ne veut pas de Cœlio pour amant. Octave comprend la situation et décide de masquer son ami pour qu'il ne se fasse pas reconnaître d'elle. Par le coup du sort théâtral qui s'abat sur Cœlio dans la grande scène tragique de la fin, la jeune femme voit son dernier caprice coûter la vie du meilleur ami d'Octave et ses espoirs d'adultère freinés. De

¹⁵¹ Ponzetto, Valentina. *Op. cit.*, p. 279.

¹⁵² *Ibid.*, p. 280.

¹⁵³ *Les Caprices de Marianne*, II, 3, TC, p. 95.

plus, ce qui est surprenant, c'est que son masque de vertu s'est envolé et ne semble pas prêt de revenir: la mort de Cœlio n'a pas freiné ses nouveaux sentiments pour Octave et la scène finale dans le cimetière illustre les multiples tentatives de Marianne pour le lui faire comprendre: « Ne serait-elle point heureuse, Octave, la femme qui t'aimerait ? »¹⁵⁴; « Mais non pas dans mon cœur, Octave. Pourquoi dis-tu: Adieu l'amour ? »¹⁵⁵. Ses efforts se montrent vains, Octave le lui répète, il ne l'aime pas, « c'était Cœlio qui [l'] aimait »¹⁵⁶. La jeune femme aura ainsi quitté son masque de vertu si longtemps arboré, pour ne finalement même pas pouvoir satisfaire sa fantaisie.

(c) Masque bouffon

S'il en est bien un, parmi tous les personnages musséliens, qui n'a pas peur de s'adonner à un acte de fantaisie, c'est Fantasio. Personnage incontournable de l'œuvre de Musset, Fantasio se distingue des autres protagonistes masqués que l'on a rencontré notamment par le fait que son masque de bouffon est présenté comme un déguisement, composé de vêtements et d'artifices qui lui changent son apparence: « Qui signifie cet accoutrement ? qui êtes-vous pour venir parodier sous cette large perruque un homme que j'ai aimé ? Êtes-vous écolier en bouffonnerie ? »¹⁵⁷, s'exclame Elsbeth lors de sa première rencontre avec Fantasio. Mais ce changement d'identité permet aussi à ce héros d'échapper aux contraintes de la norme. Tout comme Valentin et Octave, Fantasio trouve son plaisir en restant en marge de la société:

Il n'y a qu'une chose qui m'ait amusé depuis trois jours: c'est que mes créanciers ont obtenu un arrêt contre moi, et que si je mets les pieds dans ma maison, il va arriver quatre estafiers qui me prendront au collet.¹⁵⁸

Le fait de ne pas respecter ses devoirs de citoyen lui permet d'échapper à l'ennui d'une routine; son besoin d'aventure le pousse à créer des situations auxquelles il va devoir chercher une échappatoire. Il représente tout le contraire de Spark, qui de son côté « ne compren[d] rien à ce

¹⁵⁴ *Ibid.*, II, 6, p. 100.

¹⁵⁵ *Ibid.*, II, 6, p. 101.

¹⁵⁶ *Ibid.*, II, 6, p. 101.

¹⁵⁷ *Fantasio*, II, 1, TC, p. 119.

¹⁵⁸ *Ibid.*, I, 2, p. 108-09.

travail perpétuel sur [s]oi-même »¹⁵⁹. Son ami est d'une toute autre nature, il se contente de choses simples et trouve son plaisir dans de petits détails du quotidien:

SPARK: [...] moi, quand je fume, par exemple, ma pensée se fait fumée de tabac; quand je bois, elle se fait vin d'Espagne ou bière de Flandre; quand je baise la main de ma maîtresse, elle entre par le bout de ses doigts effilés pour se répandre dans tout son être sur des courants électriques; il me faut le parfum d'une fleur pour me distraire, et de tout ce que renferme l'universelle nature, le plus chétif objet suffit pour me changer en abeille et me faire voltiger çà et là avec un plaisir toujours nouveau.¹⁶⁰

Fantasio, quant à lui, ne peut s'en tenir aux limites de la réalité. C'est un être à l'imagination débordante, mais c'est aussi et surtout un être d'action, qui ne peut rester passif: « Un sonnet vaut mieux qu'un long poème, et un verre de vin vaut mieux qu'un sonnet »¹⁶¹. Il doit incarner le héros de ses aventures et non pas celui qui ne fait que les écrire:

Ah ! si j'étais poète, comme je peindrais la scène de cette perruque voltigeant dans les airs ! Mais celui qui est capable de faire de pareilles choses dédaigne de les écrire. Ainsi la postérité s'en passera.¹⁶²

Les deux composantes de sa nature, l'imagination et l'action, doivent se mélanger pour que ses besoins soient satisfaits. Fusionner la fiction à sa réalité devient une nécessité vitale pour le jeune fantasque, sinon il ne peut échapper au *spleen* qui le ronge profondément. C'est pourquoi, il n'y a que le théâtre, avec sa possibilité de se prêter à un jeu de rôle et de s'adonner au plaisir de l'improvisation, qui peut lui permettre d'exalter toute la fantaisie qui réside au fond de son être.

Le masque représente ainsi non seulement pour lui un moyen pragmatique pour fuir les représailles de ses créanciers, il se manifeste également comme remède à l'ennui qui l'habite et lui permet de se découvrir lui-même, puisque de tous les cas que nous avons étudié jusqu'à présent, Fantasio est le seul pour qui le masque de bouffon et le rôle qu'il joue correspondent davantage à sa nature que sa véritable identité. On note par ailleurs que cette idée se reflète dans le choix du titre de la pièce. Celle-ci s'intitule *Fantasio* et non pas *Henri*, le «vrai» prénom du

¹⁵⁹ *Ibid.*, I, 2, p. 110.

¹⁶⁰ *Ibid.*, I, 2, p. 110.

¹⁶¹ *Ibid.*, I, 2, p. 111.

¹⁶² *Ibid.*, II, 7, p. 133.

héros n'étant mentionné qu'à deux reprises dans la pièce: « Manques-tu d'argent, Henri ? Veux-tu ma bourse »¹⁶³; « Fais-toi journaliste ou homme de lettres, Henri, c'est encore le plus efficace moyen qui nous reste de désopiler la misanthropie et d'amortir l'imagination »¹⁶⁴. Ces répliques démontrent la manière dont ce prénom ne semble pas convenir à notre héros, étant donné qu'il n'apparaît qu'aux moments où son ami Spark évoque ses problèmes financiers et lui conseille de se trouver un métier régulier pour ainsi rentrer dans le code de la société et oublier les raisons de cette permanente mélancolie. Cependant, il est évident que dès sa première entrée en scène, on nous donne à voir un « Fantasio », dont l'attitude laisse déjà présager la nature très peu sérieuse du comédien fantasque que l'on va découvrir par la suite:

SPARK: Voilà Fantasio qui arrive.

HARTMAN: Qu'a-t-il donc ? il se dandine comme un conseiller de justice. Ou je me trompe fort, ou quelque lubie mûrit dans sa cervelle.¹⁶⁵

Jouant avec son corps et avec son esprit de façon naturelle, une inversion s'opère: Fantasio trouve dans le rôle du bouffon le visage qui lui sied et peut se débarrasser du masque de l'étudiant endetté, dont même la princesse Elsbeth ne veut pas dans leur monde de fantaisie: « aie soin de reprendre ta perruque et ton habit bariolé; ne parais jamais devant moi sans cette taille contrefaite et ces grelots d'argent, car c'est ainsi que tu m'as plu: tu redeviendras mon bouffon pour le temps qu'il te plaira de l'être »¹⁶⁶. Il est intéressant de constater dans ce final qu'avant cet accord, la princesse offre à Fantasio la possibilité de rester indéfiniment le bouffon du roi et de demeurer au sein du château, mais fidèle à sa nature, le jeune homme ne peut se contraindre à un seul rôle et à un seul lieu: sa fantaisie ne répond qu'à une loi, la liberté.

¹⁶³ *Ibid.*, I, 2, p. 109.

¹⁶⁴ *Ibid.*, I, 2, p. 110.

¹⁶⁵ *Ibid.*, I, 2, p. 106.

¹⁶⁶ *Ibid.*, II, 7, p. 136.

2) Le masque comme symbole de révolte et de liberté

Il est possible de considérer le masque comme complément à l'espace du jardin et à la temporalité nocturne eu égard au pouvoir libérateur qu'il procure aux personnages. Dans son article intitulé « Musset: dramaturgie et politique » (2013), Sophie Mentzel affirme que « les personnages mussétiens ne se laissent en effet pas enfermer dans le carcan contraignant de la morale bourgeoise. Refus du mariage, joies de l'adultère, rejet du pouvoir masculin, autant de scandales en puissance qu'il a souvent fallu aplanir par des repentirs d'écriture dus à Musset lui-même, ou à son frère Paul après 1857 »¹⁶⁷. Symbole de liberté ou de révolte, la présence du masque instaure un nouvel univers dans lequel les lois et l'ordre traditionnels sont remis en question. Cet univers est souvent représenté par le thème carnavalesque qui vient s'ajouter au cadre spatio-temporel du jardin nocturne pour offrir une atmosphère propice au règne de la liberté d'expression. Le carnaval bouscule les codes de la société et autorise leur renversement. Son emblème, le masque, signifie pour nos personnages la possibilité, par le biais de la dissimulation, d'accéder à une nouvelle dimension, telle une échappée fantaisiste qui se détache du monde réel, dans laquelle ils découvrent toute l'étendue de son pouvoir.

(a) Leitmotiv carnavalesque et échappatoire fantaisiste

Le motif carnavalesque revient fréquemment dans le théâtre de Musset, grand amateur de théâtre italien. Le carnaval instaure dans ses pièces une atmosphère rappelant évidemment la *commedia dell'arte* et prépare dès lors un horizon d'attentes pour le lecteur / spectateur qui ne s'attendra pas à voir le renversement tragique ou ironique préparé par le dramaturge. Par conséquent, la présence du carnaval dans le théâtre mussétien met en relief certains aspects qui vont être interrogés par la pièce, dans lesquels on retrouve le plus souvent la question de la place du personnage par rapport au reste de la société. Nous l'avons vu, la plupart des personnages mussétiens se sentent au début de leur pièce respective comme enfermés et pris au piège par les

¹⁶⁷ Mentzel, Sophie. « Musset: dramaturgie et politique », *Poétique de Musset*. Éd. Sylvain Ledda, Frank Lestringant, et Gisèle Séginger. Mont-Saint-Aignan: Presses universitaires de Rouen et du Havre, 2013. p. 168.

devoirs et les places que leur impose la société, ils ont besoin de s'échapper et nécessitent un accès vers la liberté qu'ils vont entrevoir à travers l'usage du masque.

Dans son essai *La Nostalgie dans l'œuvre poétique d'Alfred de Musset*, Bruno Szwajcer consacre la dernière partie de son chapitre sur « l'échappée vers "l'espace nostalgique" » à la question du masque. Interrogeant la « véritable signification esthétique [du masque] dans l'univers mussétien »¹⁶⁸, il propose l'idée suivante:

En exaltant la mascarade, le poète passe d'une vision de l'artiste victime des préjugés du monde à une vision de l'artiste en dehors du monde ou à côté du monde. Il est un observateur qui ne voulant plus transformer le monde, se blottit dans un caché-refuge, rejetant une société où il n'a pas sa place, et où succède seulement la contemplation ironique.¹⁶⁹

Selon Szwajcer, « cette vision nouvelle apparaît dans l'instant du carnaval, de la fête » et il ajoute ensuite que « le carnaval ne bouleverse plus les rapports sociaux; il ne bouscule plus les hiérarchies créant un monde à l'envers »¹⁷⁰. Une des pièces qui semble la plus imprégnée de l'atmosphère carnavalesque et où l'on retrouve une partie de cette conception du carnaval est *Les Caprices de Marianne*. En effet, la pièce démarre en pleine saison du carnaval comme l'indique Octave – « N'as-tu pas honte en plein carnaval ? »¹⁷¹ – et de plus, la notion de « contemplation ironique » paraît propice à ce protagoniste central de la comédie, qui d'emblée se présente comme tributaire de ce monde carnavalesque: « Parle, Cœlio, mon cher enfant. Veux-tu de l'argent, je n'en ai plus. Veux-tu des conseils ? je suis ivre. Veux-tu mon épée; voilà une batte d'arlequin. Parle, parle, dispose de moi »¹⁷². En dehors des règles de bienséance, affichant son masque de libertin et de débauché, Octave est la personnification du carnaval.

¹⁶⁸ Szwajcer, Bruno. *Op. cit.*, p. 135.

¹⁶⁹ *Ibid.*, p. 135.

¹⁷⁰ *Ibid.*, p. 135.

¹⁷¹ *Les Caprices de Marianne*, I, 1, TC, p. 73.

¹⁷² *Ibid.*, I, 1, p. 74.

Vivant la nuit et en proie à une ivresse continue, il renverse les codes et fait en sorte de vivre en marge du monde, tel un « danseur de corde »¹⁷³ en posture de contemplateur amusé. Cette attitude détachée d'un Octave prônant la fête continue comme seul mode de vie est étudiée par Ruth Amossy et Elisheva Rosen dans un article¹⁷⁴ consacré à l'étude du carnaval dans *Les Caprices de Marianne* qu'elles comparent avec l'une des plus célèbres comédies romantiques de Shakespeare, *La Nuit des Rois* (1602). Elles dénotent notamment une opposition entre les deux comédies dans leur usage respectif du masque et du jeu des doubles: « En effet, la confusion qu'opèrent, dans les *Caprices*, les illusions du masque et le jeu des doubles, ne s'apparente nullement à la situation plaisamment chaotique de *la Nuit des Rois* »¹⁷⁵. Ce qui semble pertinent ici, c'est qu'elles proposent en outre de percevoir dans le duo incarné par Octave et Cœlio le symbole d'une révolte commune:

La mélancolie de Célio et la perpétuelle ivresse d'Octave se présentent en effet comme l'expression d'une même révolte. Le travesti permet à Octave de marquer – ironiquement, mais aussi dérisoirement –, le refus de la société que traduit sur le mode pathétique le désespoir de Célio.¹⁷⁶

Elles voient ainsi dans la figure d'un Octave masqué et positionné en marge de la société l'image d'une protestataire dont la philosophie de vie dévoilerait un message contestataire:

[...] la Fête revêt ici un caractère essentiellement subversif. Elle isole le funambule sur sa corde raide, au-dessus et en marge d'une société qu'il renie dans un geste de révolte ludique. [...] c'est précisément à métamorphoser l'éphémère règne du Carnaval en principe de conduite et en négation de la société, que travaille le personnage de Musset. Aussi n'est-ce pas à une collectivité qu'il dédaigne, mais à son existence individuelle, qu'il entend appliquer la loi de la fête perpétuelle. [...] Dans la défroque du clown pointe le Satan révolté qui, conscient de sa foncière impuissance à bouleverser le monde, a choisi le rôle théâtral du Sot supérieurement ironique dans son détachement.¹⁷⁷

¹⁷³ *Ibid.*, I, 1, p. 74.

¹⁷⁴ Amossy, Ruth et Rosen, Elisheva. « La comédie « romantique » et le carnaval : « la Nuit des rois » et « les Caprices de Marianne » » in *Littérature*, No. 16, Images et Discours (décembre 1974), pp. 37-49. Ed. Armand Colin.

¹⁷⁵ *Ibid.*, p. 45.

¹⁷⁶ *Ibid.*, p. 45.

¹⁷⁷ *Ibid.*, p. 45.

On pourrait par conséquent voir dans le masque carnavalesque d'Octave un véritable symbole de révolte, résonnant en écho avec les événements politiques secouant la société parisienne contemporaine de Musset: « la société française post-révolutionnaire ne manifeste plus la même sensibilité. Un glissement s'est en effet opéré, à la faveur duquel la révolte active semble désormais avoir pris le relais des traditionnelles festivités »¹⁷⁸. Et la suite de l'article développe encore davantage ce parallèle:

C'est cet équilibre de forces nouveau qui se trouve remis en question vers 1833, date de la première rédaction des *Caprices*. [...] Toute une génération de jeunes révoltés, conscients de leur totale incapacité à métamorphoser la réalité, trouvent soudain dans l'image du fou et du débauché le symbole de leur éternellement vaine protestation.¹⁷⁹

Le masque libertin d'Octave prend donc un sens encore plus large, par son détachement volontaire qui semble n'être qu'un geste de fantaisie, son personnage revendique son désaccord politique et son refus de suivre le reste de la société et sa méthode de fonctionnement.

Dans son ouvrage sur *Musset et la fantaisie*, Sylvain Ledda s'interroge également sur la symbolique du masque dans l'œuvre de Musset. D'après lui, « la présence du masque relève de l'esthétique du caprice et de la fantaisie, car le masque est d'abord lié à l'imaginaire du théâtre et du carnaval »¹⁸⁰. Le masque se présente ainsi comme issu de l'univers du carnaval et de la fantaisie et on peut dès lors envisager qu'il conditionne donc l'attitude et le comportement des personnages qui le portent dans cette direction. Selon Ledda, Octave et Fantasio « avancent masqués et les vérités qu'ils assènent dépendent étroitement des travestissements qu'ils adoptent et des dévoilements qu'ils s'autorisent ou auxquels ils sont contraints »¹⁸¹. Et en effet, on remarque que dans les deux comédies où ils apparaissent, les dialogues laissent transparaître davantage de liberté dans l'expression et dans le choix des mots du personnage tant qu'il se cache derrière son masque, mais lorsqu'ils ne le porte plus, la dynamique change et les interdits

¹⁷⁸ *Ibid.*, p. 47.

¹⁷⁹ *Ibid.*, p. 47.

¹⁸⁰ Ledda, Sylvain. *Op. cit.*, p. 248.

¹⁸¹ *Ibid.*, p. 251.

refont surface: « Henri, que l'on surnomme Fantasio à cause de ses rêveries absurdes, peut démontrer à Elsbeth tout le ridicule de sa condition de “pauvre princesse”, tant qu'il porte le masque du bouffon [...] Mais dès lors qu'il redevient le jeune Munichois criblé de dettes, Fantasio n'est plus entendu, ses vérités ne sont plus bonnes à dire et sa liberté est menacée »¹⁸². Le masque s'apparente ainsi à un synonyme de liberté d'expression. De fait, Ledda va même jusqu'à voir dans le jeu de rôle une vérité poétique et dans le masque le vecteur de libération de la parole poétique. Il explique ce phénomène en s'appuyant sur *Fantasio* ainsi que sur *Les Caprices de Marianne* pour l'illustrer:

Fantasio, dont l'intrigue repose sur un camouflage macabre, présente un jeu complexe autour du masque. Le héros endosse la défroque d'un bouffon mort pour accéder à une autre sphère sociale que la sienne – il ouvre ainsi l'espace imaginaire de la comédie conte de fée – et à une nouvelle lucidité, celle de la vacuité politique, celle de la solitude du cœur. Le déguisement de Fantasio conditionne ainsi son langage qui cesse d'être perçu comme celui d'un endetté mélancolique dès lors qu'il joue le rôle d'un bouffon. Le « masque » lui permet de passer du statut d'étudiant gris à celui de clown philosophe. Telle est la vérité poétique du rôle. Dans *Les Caprices de Marianne*, un même jeu sur les virtualités du personnage masqué confère à la pièce son acuité poétique. La parole vagabonde d'Octave, le seul personnage masqué de la comédie, n'est pas du même registre que ceux qui parlent à découvert; la métaphore, le masque des mots, domine tout le discours d'Octave. C'est pourquoi le masque libère la parole poétique qui distille certaines vérités bien senties et conduit au tragique.¹⁸³

Ledda soulève encore une dernière facette dans l'usage du masque chez Musset. D'après lui, le masque contribuerait à la libération des *fantaisies du corps et du cœur*. Il précise cette idée en prenant pour exemple la complicité qui se crée graduellement entre Marianne et Octave dans *Les Caprices*:

Tant qu'il est masqué, le personnage peut jouer avec les méandres de la séduction: en voilant son visage, il gaze son langage de métaphores. Le masque d'Arlequin que porte Octave autorise une certaine liberté de propos entre lui et sa cousine par alliance, jusqu'à décrire certaines images sexuelles osées et que Marianne comprend très bien. Le temps du carnaval, qui plane discrètement sur la comédie, permet les fantaisies du corps et du cœur.¹⁸⁴

¹⁸² *Ibid.*, p. 252.

¹⁸³ *Ibid.*, p. 251-52.

¹⁸⁴ *Ibid.*, p. 253.

Ainsi, le temps du carnaval pourrait également être perçu comme temps de la séduction, offrant à nos personnages la possibilité de s'adonner à de nouveaux sentiments en toute liberté, tant que le masque reste à sa place...

(b) Le pouvoir réfléchissant du masque

Nous avons jusqu'à maintenant ciblé l'étude de la fonction du masque sur les personnages masculins de nos comédies, il est par conséquent désormais temps de se pencher sur la question du masque et de son pouvoir de libération en relation avec les fortes figures féminines que Musset nous propose dans son théâtre. Pour ce faire, nous nous appuierons principalement sur l'article de Rachel L. Wright, « Male Reflectors in the Drama of Alfred de Musset »¹⁸⁵ (1992), qui propose de voir dans le masque un pouvoir particulier: celui d'être un miroir pour les personnages féminins. En effet, Wright soumet l'hypothèse suivante: en partant du principe que le déguisement, lorsqu'il est représenté dans une œuvre artistique, aurait pour effet de refléter avec davantage de liberté une certaine vérité; chez Musset, un personnage masculin qui jouerait un rôle sous couvert d'un masque serait celui qui symboliserait, en ayant recours à une forme de discours polémique, un miroir reflétant à la figure féminine de la pièce sa propre nature et situation.

The man is usually himself an actor, someone playing a part within the play either in full disguise [...] or partially [...]. Lefebvre stresses the strong link between art and disguise and the revelation of truth, a principle which Musset is known to have shared with Marivaux. The truth can emerge more freely when conventional barriers that normally entrap or separate people are removed. [...] Thus the actor-partner engages the heroine in polemic, helping her see herself. Not only do his words project the truth of her status, but more impressively, his whole personality and outlook can incarnate his vision. He holds the mirror up to nature thereby assuming the attributes of a reflector.¹⁸⁶

Ce phénomène est notamment perceptible dans *Les Caprices de Marianne*, où Octave et son masque libertin jouent le rôle d'un *reflector* qui va amener Marianne à ouvrir les yeux et prendre conscience de sa propre condition de femme qu'elle subit depuis tant d'années en étant mariée à

¹⁸⁵ Wright, Rachel L. « Male Reflectors in the Drama of Alfred de Musset », *The French Review*, Vol. 65, No. 3 (Feb., 1992), pp. 393-401. American Association of Teachers of French.

¹⁸⁶ *Ibid.*, p. 396.

un homme qu'elle n'aime pas. Ce soudain éveil, Marianne le doit à la relation conflictuelle qu'elle entretient avec le jeune libertin, car comme l'explique Wright: « Marianne's temptation to revolt is set in motion, not by the conventionally romanesque, love-lorn Célio, but by his friend and emissary Octave, who is detached, critical, almost hostile »¹⁸⁷. Fantasio, de son côté, se sert de son masque de bouffon sur le même ton délibérément subversif pour éclairer la princesse Elsbeth sur sa situation et l'empêcher de commettre la même erreur que Marianne.

« Musset's more provocative technique of social commentary often dispenses first and foremost with convention in the characterization of the man so that he can fully represent fulfillment of the yearnings of the woman and the freedoms she is denied »¹⁸⁸, avance Wright dans son article. Une de ces libertés – que représente le personnage masculin et que les règles de bienséance et de vertu interdisent aux femmes de cette époque – est bien évidemment la liberté sexuelle: « [Octave] symbolizes the freedom to indulge in sexual and other pleasures for which her spirit yearns [...] he disarms and unmask her »¹⁸⁹. Le masque libère la parole, et les mots d'Octave en arrivent à résonner comme un cri d'alarme pour Marianne qui va entièrement s'adonner au besoin de liberté qui sommeillait jusque-là inconsciemment en elle. Valentina Ponzetto confirme cette idée: « A travers ces discours brûlants, c'est le plus profond d'elle-même que Marianne révèle, son besoin d'amour, sa sensualité, ses désirs. Séduite par le discours d'Octave ainsi que par le déploiement du sien propre, au fil des rencontres elle se fait séductrice et leurs positions s'inversent »¹⁹⁰. Marianne n'est pas la seule à céder à ce pouvoir réfléchissant des masques, une autre protagoniste de nos comédies serait également en proie au même phénomène.

¹⁸⁷ *Ibid.*, p. 396.

¹⁸⁸ *Ibid.*, p. 396.

¹⁸⁹ *Ibid.*, pp. 396 + 397.

¹⁹⁰ Ponzetto, Valentina. *Op. cit.*, p. 282.

Wright affirme en effet que « the reflector technique finds its richest expression in *Fantasio* »¹⁹¹. En reprenant la réponse que donnait Fantasio à son ami sur le fait d'avoir « le mois de janvier dans le cœur »¹⁹², Wright perçoit la mise en scène d'une « unity of feeling, between Fantasio and Elsbeth which will effect the perfect mirror of her state of mind as Fantasio is to present it, and lead her to discovery of and reconciliation with herself and her position »¹⁹³. Un sentiment de solitude commun réunit ces deux âmes rêveuses et, par le biais du masque de bouffon de Fantasio, une familiarité naturelle s'instaure d'emblée entre eux, créant un espace intime qui les entoure et leur permet de se comprendre et de communiquer librement, sans artifices.

- **Nature révélée: la tombée des masques et ses conséquences**

Le masque possède, nous l'avons vu, de nombreux pouvoirs pour nos personnages. Symbole de liberté, de révolte, de séduction et de dissimulation, le masque est un élément central dans les comédies de Musset, car c'est à partir de lui que se constitue toute l'action des pièces. Sans la présence du masque et la mise en place du jeu de rôle, le dévoilement de la véritable nature des personnages dans les scènes de dénouement ne s'opérerait pas. Musset construit ainsi par le biais du jardin, de l'atmosphère nocturne et du *leitmotiv* carnavalesque un espace dramatique qui active la tombée des masques et conduit les personnages sur le chemin de leur vérité. C'est pourquoi, nous allons nous pencher ici de façon plus détaillée sur les limites du masque et le paradoxe qu'il représente, afin d'observer la manière dont la chute du masque prend place dans les scènes finales de nos comédies ainsi que les conséquences qu'elle implique pour les personnages.

¹⁹¹ Wright, Rachel L. *Op. cit.*, p. 398.

¹⁹² *Fantasio*, I, 2, TC, p. 107.

¹⁹³ Wright, Rachel L. *Op. cit.*, p. 398.

1) Paradoxe et limites du masque: du paraître à l'être

Le masque, emblème théâtral par excellence, possède deux faces. Le fait qu'il soit doté d'un pouvoir libérateur pour la plupart des personnages de nos pièces pourrait représenter le visage souriant du masque de la comédie. Cependant, ce pouvoir est limité. En effet, bien que le masque libertin d'Octave et de Valentin ou encore le masque bouffon de Fantasio leur permette de jouer avec les règles de bienséance et l'ordre de la société, le jeu les rattrape et ils se voient tous contraints de faire face à une réalité qui peut parfois revêtir un aspect plus sombre. Comme l'explique Sylvain Ledda,

le carnaval n'est pas seulement un « vague décor théâtral »; c'est plus qu'une toile de fond tendue entre deux scènes: grâce à un effet de repoussoir, la mascarade met à nu la vérité tragique du personnage. Deux exemples caractéristiques le prouvent qui tirent le masque vers une lecture plus sombre de Musset, habile créateur d'ambiances nocturnes. La présence de mascarades révèle toujours la jeunesse blessée.¹⁹⁴

Ces deux exemples se rencontrent dans *La Nuit vénitienne* et dans *Les Caprices de Marianne*, dans lesquelles « le carnaval est un repoussoir grotesque, un miroir qui renvoie le jeune héros à sa solitude inquiète »¹⁹⁵. Le masque laisse ainsi transparaître son autre visage, celui de la tragédie. Il permet dès lors de prendre conscience de l'ambiguïté que représente ce symbole:

Au sens strict, le masque est un élément de déguisement qui couvre le visage. Au sens large, il incarne la fête du carnaval, les deux aspects semblant indissociables. Or le masque occupe un statut complexe dans l'œuvre de Musset: il est l'accessoire ludique et concret des bonnes fortunes et des séductions; mais il est aussi le ressort romanesque et théâtral qui modifie *le cours des choses* et pose ainsi une réflexion sur le destin et le hasard; révélateur de vérité, il endosse dès lors une fonction symbolique voire métaphysique.¹⁹⁶

Visage factice, le masque passe pour accessoire du paraître et ouvre un horizon de nouveaux possibles pour le personnage, déclenchant de la sorte l'action de la pièce. Mais tout comme

¹⁹⁴ Ledda, Sylvain. *Op. cit.*, p. 249.

¹⁹⁵ *Ibid.*, p. 249.

¹⁹⁶ *Ibid.*, p. 248.

Shakespeare disait à propos du théâtre qu'il *a pour objet d'être le miroir de la nature*¹⁹⁷ – l'artificialité du théâtre servant à refléter la réalité et permettant de prendre conscience de l'essence des choses –, le masque tombe et quitte le paraître pour révéler l'être et se fait ainsi miroir de vérité.

Le point de vue de Bruno Szwajcer sur le masque est intéressant, car il perçoit en lui l'image d'une prison de l'âme dénonçant les problèmes d'une époque qui ne laisse pas de place à la liberté de l'être:

Bien que l'âme soit prisonnière du masque, le masque dénonce la vilenie du temps. En effet, s'il faut que quelqu'un se masque pour exister, s'il faut que ce soit le paraître qui l'emporte forcément sur l'être, c'est que quelque part il y a un malaise profond qui risque de sourdre et d'éclater. L'apparente légèreté du masque est vite niée par la profondeur qui s'en dégage.¹⁹⁸

Le théâtre mussétien se fait par conséquent projecteur de vérité. Dans son essai, Sylvain Ledda va même jusqu'à considérer le masque chez Musset comme *catalyseur de vérité poétique*, comme il l'explique ici en se référant aux *Caprices de Marianne* et à *Fantasio*:

Si *a priori* rien n'est plus sincère que le personnage qui se démasque, comme peuvent le laisser accroire les dénouements des *Caprices de Marianne* et de *Fantasio*, le masque dans l'œuvre de Musset est un puissant catalyseur de vérité poétique. Dans ces deux comédies, le héros qui révèle finalement sa véritable « identité » perd, en même temps qu'il révèle sa fêlure tragique, une part de ses illusions. Octave, en disant « adieu » aux mascarades, quitte « la vie libre et joyeuse au pied du Vésuve » et ne peut accéder au désir de Marianne.¹⁹⁹

Selon lui, « la vérité du personnage émane de cette imbrication complexe entre le jeu sur les apparences et le sérieux de l'âme, entre le festif et le tragique, le masque et le visage découvert »²⁰⁰. Ce basculement du paraître à l'être, du masque au visage découvert, trouve son apogée dans les scènes finales de nos comédies sur lesquelles nous allons désormais nous

¹⁹⁷ « For anything so o'erdone is from the purpose of playing, whose end, both at the first and now, was and is to hold, as 'twere, the mirror up to nature ... » – Shakespeare, William. *The tragedy of Hamlet, Prince of Denmark*, Barbara A. Mowat, and Paul Werstine. New York: Simon & Schuster Paperbacks, 2012. [III, 2, p. 137]

¹⁹⁸ Szwajcer, Bruno. *Op. cit.*, pp. 139-40.

¹⁹⁹ Ledda, Sylvain. *Op. cit.*, pp. 252-253.

²⁰⁰ *Ibid.*, p. 253.

focaliser afin d'observer de quelle façon le travail commun du jardin et de la nuit fait tomber les masques de nos personnages et façonne chaque pièce autour d'une quête de vérité.

2) Le masque au dénouement

(a) *Un corps, deux visages: Octave & Cœlio*

Suite à la mort accidentelle de son meilleur ami, Octave se retrouve dans la scène finale des *Caprices de Marianne* dans un cimetière, auprès de la tombe de Cœlio. Meurtri par le chagrin et portant en lui la culpabilité de cet événement tragique – rappelons-nous que les derniers mots de Cœlio accusaient Octave de trahison, « Octave, traître Octave, puisse mon sang retomber sur toi ! »²⁰¹ –, Octave se repent de ses actes et on assiste au seul moment de la pièce où le jeune homme quitte son masque d'Arlequin. En proie à un intense sentiment de tristesse, il démontre dans cette scène un repentir sincère, dévoilant enfin la face qui se cachait derrière son masque:

Cœlio était la bonne partie de moi-même; elle est remontée au ciel avec lui. [...] Je ne sais point aimer; Cœlio seul le savait. [...] Je ne suis qu'un débauché sans cœur; je n'estime point les femmes; l'amour que j'inspire est comme celui que je ressens, l'ivresse passagère d'un songe. Je ne sais pas les secrets qu'il savait. Ma gaieté est comme le masque d'un histrion; mon cœur est plus vieux qu'elle, mes sens blasés n'en veulent plus. Je ne suis qu'un lâche; sa mort n'est point vengée.²⁰²

La tirade d'Octave semble ici primordiale pour comprendre la fusion qui s'est opérée tout au long de la pièce entre les deux personnages. Dans cette réplique, Octave énumère toutes les qualités que possédait son défunt ami avant de dresser son propre portrait de débauché sans cœur. Pourtant, il dit que « Cœlio était la bonne partie de [lui]-même », ce qui manifeste de l'existence d'un autre visage chez Octave, qu'il ne s'autorise pas à dévoiler d'ordinaire mais qui transparaissait à travers la figure de son ami. De ce fait, on pourrait alors envisager, à la manière d'une autoscopie si fréquemment illustrée dans l'œuvre de Musset, que la véritable nature d'Octave apparaît comme un entremêlement de l'Octave libertin et débauché pour la face apparente du masque, et de Cœlio pour le revers, c'est-à-dire pour le visage caché.

²⁰¹ *Les Caprices de Marianne*, II, 5, TC, p. 99.

²⁰² *Ibid.*, II, 6, pp. 100-101.

Ce jeu de doubles s'illustre dès le début de la pièce par le biais de trois phases. La première se construit autour d'un effet de symétrie dans la structure des répliques lors du premier échange entre les deux amis au début de la pièce:

CÆLIO: Octave ! ô fou que tu es ! tu as un pied de rouge sur les joues ! D'où te vient cet accoutrement ? N'as-tu pas de honte en plein jour ?
OCTAVE: Ô Cælio ! fou que tu es ! tu as un pied de blanc sur les joues ! – D'où te vient ce large habit noir ? N'as-tu pas de honte en plein carnaval ?
CÆLIO: Quelle vie que la tienne ! Ou tu es gris, ou je le suis moi-même.
OCTAVE: Ou tu es amoureux, ou je le suis moi-même.
CÆLIO: Plus que jamais de la belle Marianne.
OCTAVE: Plus que jamais de vin de Chypre. [...]
CÆLIO: Que tu es heureux d'être fou !
OCTAVE: Que tu es fou de ne pas être heureux !²⁰³

Ce jeu de mimes développé par Octave accentue le contraste entre ces deux caractères divergents, pourtant, le langage les rapproche: ils portent tous deux un visage marqué par une couleur dominante (le rouge ou le blanc); ils sont tous deux amoureux (Cælio de Marianne, Octave du vin) ainsi que dans un état second, l'un étant en proie à la mélancolie, l'autre à l'ivresse. Bien que différents, les deux amis se complètent: aux plaintes de Cælio répond l'ironie d'Octave, de sorte que la complémentarité paraît souder la base de leur amitié. Le deuxième élément démontrant ce dédoublement de personnalité entre les deux personnages apparaît lorsque Cælio demande à Octave de parler en sa faveur à Marianne. Comme vu précédemment, Cælio s'apparente davantage à un être de parole qu'à un être d'action et n'ose pas se présenter de lui-même devant celle qu'il aime. On pourrait même l'apparenter à l'image d'un ventriloque qui se servirait d'un pantin pour exprimer sa voix. Octave, de son côté, joue volontiers le rôle de la marionnette. Être d'action, « *Il se jette à genoux* »²⁰⁴ dans un geste théâtral digne d'un homme amoureux, et va se mettre à déclamer un discours plein d'emphase qui aurait pu être prononcé par Cælio lui-même: « Si jamais homme au monde a été digne de vous comprendre, digne de vivre et de mourir pour vous, cet homme est Cælio. Je n'ai jamais valu grand-chose, et je me

²⁰³ *Ibid.*, I, 1, pp. 73-4.

²⁰⁴ *Ibid.*, II, 3, p. 95 (didascalie).

rends cette justice, que la passion dont je fais l'éloge trouve un misérable interprète. Ah ! si vous saviez sur quel autel sacré vous êtes adorée comme un dieu ! [Etc.] »²⁰⁵. La fusion entre les deux hommes opère et va arriver à son paroxysme lorsqu'arrive la tombée de la nuit et que la scène se déroule dans le jardin. La troisième étape se manifeste ainsi par l'inversion qui prend place vers la fin de la pièce: Octave est devenu un être de parole, manipulant le discours de telle sorte que Marianne semble séduite par la figure du libertin plutôt que par celle de l'amoureux transi, mais fidèle à son ami, Octave va pousser Cœlio à l'action – tel un comédien envoyant sa doublure sur scène à sa place – afin qu'il rejoigne Marianne pour la nuit et lui ordonne de se cacher le visage. A cause de ce masque et de l'obscurité, son ombre sera prise pour celle d'Octave et Marianne elle-même ne reconnaîtra pas Cœlio. Par conséquent, tandis que tout le monde pense qu'il s'agit d'Octave, c'est en réalité Cœlio qui meurt à sa place, ce qui le conduira à prononcer ces paroles au cimetière: « Ce tombeau m'appartient: c'est moi qu'ils ont étendu sous cette froide pierre; c'est pour moi qu'ils avaient aiguisé leurs épées; c'est moi qu'ils ont tué »²⁰⁶. En perdant son ami, Octave perd la moitié de lui-même. Il était un corps à deux visages, mais en perdant celui qui représentait son être, il ne lui reste que la face du paraître, son masque factice. Comme l'un ne peut exister sans l'autre, « [s]a place est vide sur la terre »²⁰⁷.

(b) La victoire de l'illusion dans Fantasio

Fantasio, c'est la réunion de deux âmes fantasques et rêveuses que pourtant tout sépare initialement. D'un côté, un étudiant, « un bourgeois de Munich »²⁰⁸ endetté cherchant à échapper à l'ennui qui le ronge sans cesse en faisant de sa vie une pièce de théâtre dans laquelle il tient le premier rôle. De l'autre, une princesse isolée dans un château qu'elle perçoit davantage comme une cage dorée, contrainte d'épouser un homme qu'elle ne connaît pas, par devoir envers son

²⁰⁵ *Ibid.*, II, 3, p. 95.

²⁰⁶ *Ibid.*, II, 6, p. 101.

²⁰⁷ *Ibid.*, II, 6, p. 101.

²⁰⁸ *Fantasio*, II, 7, TC, p. 134.

royaume et envers son père, tandis que son esprit, nourri par ses lectures de romans, ne rêve que d'évasion:

Je voudrais être une forte tête, et me résigner à épouser le premier venu, quand cela est nécessaire en politique. Être la mère d'un peuple, cela console les grands cœurs, mais non les têtes faibles. Je ne suis qu'une pauvre rêveuse; peut-être la faute en est-elle à tes romans, tu en as toujours dans tes poches.²⁰⁹

Mais contrairement aux deux autres comédies, l'échappatoire offerte par le masque dans cette pièce s'avère bénéfique pour ses deux protagonistes.

En revêtant le costume du défunt bouffon, Fantasio s'introduit dans le jardin du roi et reconstruit l'univers qu'Elsbeth venait de perdre avec la mort de Saint-Jean, de sorte qu'un nouvel espace se dessine pour ces deux êtres solitaires. En toute intimité, le monde extérieur s'évapore une fois à l'intérieur de ce jardin et le temps se prête à la fantaisie ainsi qu'au règne de l'imagination: « La dimension d'un palais ou d'une chambre ne fait pas l'homme plus ou moins libre. Le corps se remue où il peut: l'imagination ouvre quelquefois des ailes grandes comme le ciel dans un cachot grand comme la main »²¹⁰. Cette réplique, que l'on a déjà rencontré plus haut, pourrait à elle seule résumer la pièce, car ce qui ressort de la lecture de *Fantasio*, c'est l'éternel pouvoir de l'imagination. En effet, bien que les deux rêveurs n'aient fait que dévier leurs problèmes – Elsbeth ne va pas se marier avec le prince de Mantoue mais déclenche indirectement la guerre dans son royaume et peut potentiellement être à nouveau soumise au même dilemme à l'avenir; Fantasio, quant à lui, reçoit de l'argent mais ne souhaite pas régler ses dettes, ayant toujours besoin d'un motif pour échapper à la réalité et ne pouvant rester éternellement dans le même rôle –, leur fantaisie leur permet tout de même d'annuler les fiançailles de la princesse et remédie momentanément au *spleen* de Fantasio. Mêlant le monde du théâtre à leur vie, l'illusion vient se mêler à leur réalité et leur offre malgré tout une victoire, comme le rappelle Fantasio à la princesse:

²⁰⁹ *Ibid.*, II, 1, p. 117.

²¹⁰ *Ibid.*, II, 5, p. 127.

Vous appelez cela un malheur, Altesse ? Aimeriez-vous mieux un mari qui prend fait et cause pour sa perruque ? Eh ! Madame, si la guerre est déclarée, nous saurons quoi faire de nos bras; les oisifs de nos promenades mettront leurs uniformes; moi-même je prendrai mon fusil de chasse, s'il n'est pas encore vendu. Nous irons faire un tour d'Italie, et, si vous entrez jamais à Mantoue, ce sera comme une véritable reine, sans qu'il y ait besoin pour cela d'autres cierges que nos épées.²¹¹

Cependant, la véritable victoire du théâtre se reflète dans la réplique finale d'Elsbeth, qui, après avoir appris la réelle identité de Fantasio, propose à celui-ci de revenir avec son masque à chaque fois que l'envie l'en prendra, démontrant ainsi que la fantaisie et le monde de l'imaginaire offriront toujours une échappatoire aux rêveurs qui en font la demande: il leur suffit de mettre un masque et de monter sur la scène qui s'ouvre devant eux.

(c) Quand la nature l'emporte

La tombée des masques qui se déroule dans la scène finale d'*Il ne faut jurer de rien* est sans doute celle qui, parmi nos pièces, a le plus d'impact sur ses personnages principaux, puisqu'elle va opérer une transformation complète sur Valentin. En effet, ce proverbe nous présente la situation d'un « séducteur nocturne [qui] est pris à son propre jeu »²¹², comme le commente Bérangère Chaumont dans son article. Ce qui est particulièrement intéressant dans cette dernière scène, c'est qu'on assiste, dans ce petit bois nocturne, à un double dévoilement. C'est-à-dire que d'une part on va observer la conversion à l'amour d'Octave s'enclencher et avec elle l'abandon de son masque libertin, et d'autre part –phénomène bien plus surprenant–, on devient témoin d'une véritable métamorphose dans la dynamique de l'échange entre Cécile et Valentin. Cela se ressent notamment par le fait que, contrairement au reste de la pièce, la jeune femme va soudainement prendre le contrôle de la situation lors de rendez-vous nocturne, contre-carrant les projets de séduction malintentionnés de Valentin. Chaumont propose une analyse de ce retournement de situation en accentuant la simultanéité entre le renversement du masque de Valentin et l'aisance naturelle de Cécile:

²¹¹ *Ibid.*, II, 7, p. 135.

²¹² Chaumont, Bérangère. *Op. cit.*, p. 216.

Dès la mise en place de l'échange, Valentin souhaite rester dans l'obscurité, alors que Cécile se préoccupe d'emblée de lumière, qui est l'objet de sa première réplique. Sa première victoire est de parvenir à le faire asseoir sous les rayons de la lune, pour qu'elle puisse « voir son visage ». [...] Le lecteur-spectateur a ici le plaisir d'une première reconnaissance: par retour sur l'intrigue, il découvre une Cécile clairvoyante qui, depuis le début, a « vu » ce que Valentin voulait lui cacher. *A contrario*, la déchirure se poursuit dans le costume du dandy qui parvient de moins en moins à se dissimuler dans la nuit du mensonge, à dissimuler ses sentiments face à la franchise naturelle et au bon sens innocent de la jeune fille...²¹³

Elle ajoute ensuite que « la rupture de l'équilibre est sensible et se matérialise par le déplacement du jeune homme: "*Valentin se lève et fait quelques pas.*" Une didascalie interne, dans la bouche de Cécile, est une nouvelle trace du bouleversement: "Votre visage n'est plus le même." N'est-ce pas là le signe que le masque tombe ? »²¹⁴. Valentin perd ainsi son masque de héros de roman libertin et réalise l'ampleur de ses sentiments pour Cécile qu'il se voilait à lui-même. Lui qui indiquait à la jeune femme de se fier aux murmures de la nature, « Prête l'oreille; c'est la voix de la nuit »²¹⁵, n'avait pas considéré l'éventualité que cette nature allait le guider lui-même sur le chemin de son propre dévoilement.

Sa stratégie ne pouvait, à vrai dire, probablement jamais fonctionner sur Cécile. Comme l'explique Bérangère Chaumont:

Elle semble ignorer le code des romanciers du XVIII^e siècle et dit refuser le roman comme insensé, improbable et mensonger; elle ne peut donc identifier la nuit libertine que Valentin a fomentée pour elle, comme un tableau de roman: « C'est singulier; je ne me reconnais pas ». Sa simplicité désarmante ne reconnaît pas le « mal », ce qui explique sa conduite, qui pourrait sinon sembler douteuse pour une jeune fille. L'on mesure ici l'écart entre l'absence de peurs de Cécile et ce qu'elle devrait ressentir.²¹⁶

De plus, comme le mentionne Gilles Castagnès dans son ouvrage sur *Les Femmes et l'esthétique de la féminité* chez Musset, le dramaturge n'aurait jamais pu mettre en scène le succès d'une stratégie de séduction qui s'accomplirait par le masque et le mensonge: « ce n'est pas la séduction en elle-même qui est condamnable pour Musset, c'est la séduction accompagnée d'un

²¹³ *Ibid.*, p. 216.

²¹⁴ *Ibid.*, p. 216-17.

²¹⁵ *Les Caprices de Marianne*, III, 4, *TC*, pp. 413-14.

²¹⁶ Chaumont, Bérangère. *Op. cit.*, p. 219.

déguisement; il ne peut admettre que l'on mente, que l'on cache sa véritable nature et ses intentions »²¹⁷.

La recherche de la vérité semble ainsi constituer le cœur de la quête du théâtre mussétien. Tous les éléments relatifs au cadre spatio-temporel que nous avons explorés – le jardin et la nuit combinés à l'atmosphère de carnaval – contribuent par conséquent à former un espace dans lequel la tombée des masques peut s'accomplir. Avec elle, c'est le théâtre entier qui parvient à s'imposer comme un puissant vecteur de vérité.

²¹⁷ Castagnès, Gilles. *Op. cit.*, p. 115.

III. À LA RECHERCHE DE LA VÉRITÉ : DIMENSION MÉTATHÉÂTRALE DU THÉÂTRE MUSSÉTIEN

Ce troisième chapitre se consacre au rapport entretenu entre la quête de vérité que propose Musset à travers son œuvre dramatique et une certaine dimension métathéâtrale perceptible à l'intérieur de ses pièces. Nous nous distancierons ainsi quelque peu de nos comédies pour ouvrir une autre perspective et les envisager sous le prisme de l'intertextualité et de la mise en abyme. Nous verrons enfin les différentes fonctions théâtrales que l'on peut prêter respectivement à la nuit, au jardin et au masque ainsi que la contribution de chacune de ces fonctions dans la recherche de vérité intrinsèque au théâtre mussétien.

- **Traces inter-textuelles**

Une des spécificités qui font de l'œuvre de Musset un univers bien particulier réside dans l'entremêlement de touches de modernité – que le dramaturge déploie surtout dans ses pièces à travers l'importance qu'il accorde d'une part à l'introspection, à l'étude de l'être, et d'autre part aux failles de son temps, qui touchent aussi bien la situation des hommes que des femmes – et d'une certaine nostalgie relative à des époques et des tendances littéraires révolues. Cette nostalgie se lit dans son œuvre parmi les nombreuses traces d'intertextualité qui transparaissent dans ses pièces notamment. Il ne s'agira pas ici de déployer une énumération exhaustive de toutes les influences littéraires perceptibles chez Musset, mais il semble pertinent de considérer quelques-unes d'entre elles afin de comprendre de quelle façon il les utilise pour façonner l'univers dans lequel ses personnages se construisent et évoluent.

Considérons en premier lieu les empreintes littéraires que l'on retrouve dans *Les Caprices de Marianne*. Dès la première scène, le cadre napolitain et l'univers du carnaval instaurent d'emblée l'atmosphère de *commedia dell'arte* qui régnera tout au long de la pièce, jusqu'à ce qu'elle ne bascule dans la tragédie. Grand amateur de théâtre italien, Musset s'en

inspire pour installer une ambiance propice à la comédie, à la légèreté et dans laquelle il pourra faire naître la figure libertine d'un Octave aux traits d'Arlequin. Une autre référence vient s'ajouter, celle du théâtre de Beaumarchais, et notamment de sa célèbre comédie *le Barbier de Séville* (1775), dans laquelle on retrouve un quatuor similaire à la situation de Cœlio, Marianne et Claudio, avec Octave en nouveau Figaro, le tout sur fond de sérénades: « il y a autour de ma maison une odeur d'amants; personne ne passe naturellement devant ma porte; il y pleut des guitares et des entremetteuses »²¹⁸, confie Claudio à son valet. Mais contrairement à l'horizon d'attente véhiculé par le renvoi à ces deux univers, la pièce prend une tournure tragique à laquelle on ne s'attend pas forcément, et dès le moment où la déviation s'enclenche, c'est toute la réflexion proprement mussétienne –moderne et relative à son époque– qui se dévoile. Toutefois, il est également possible de percevoir une autre référence encore plus lointaine introduite par le dramaturge dans *Les Caprices*, celle du roman courtois. Comme nous l'avons vu, Cœlio se rêve chevalier de la *fin'amor* et pense pouvoir, tel un Lancelot moderne, faire céder sa Marianne-Guenièvre, dans le dos d'un roi Arthur reconverti en juge Claudio. La tournure tragique que prennent les événements empêchent la réalisation de ce scénario, comme si Musset démontrait par là l'incompatibilité de ces amours chevaleresques avec la désillusion régnant en son siècle, un siècle qui a perdu cette foi sacrée, bien plus en vogue au Moyen-Âge.

Tournons-nous désormais vers la pièce la plus hétéroclite du théâtre mussétien, *Fantasio*. Ses influences sont multiples et variées, mais si l'on devait les réunir sous une catégorie, ce serait évidemment celle de la fantaisie. Le cadre bavarois de la pièce fait directement songer aux contes d'Hoffmann, et en particulier à celui de *l'Homme au sable* (1817), propice au déploiement du fantastique. Nous avons vu que le prénom de Fantasio est un hommage à Hoffmann, les autres prénoms de personnages tels que Spark ainsi que les consonances italiennes de Marinoni peuvent faire écho aux personnages variés des comédies shakespeariennes, dans lesquelles la fantaisie prend également une place importante. La stratégie de déguisement que déploie le prince de

²¹⁸ *Les Caprices de Marianne*, I, 1, TC, p. 72.

Mantoue pour approcher la princesse avant leur mariage rappelle manifestement l'intrigue du *Jeu de l'amour et du hasard* (1730) de Marivaux apparu plus d'un siècle auparavant. Mais à nouveau, dans sa pièce, Musset semble démontrer les failles de ce plan, car en le faisant appliquer par la figure ridicule et secondaire du prince, il pointe le dysfonctionnement de ce type d'intrigue avec le théâtre de son temps. Une dernière référence qui semble revêtir une place importante dans la pièce et pour Musset lui-même, c'est la mention répétitive des *Mille et Une Nuits*, notamment lors de la deuxième scène de l'acte I, instaurant dans cette nuit d'ouverture l'atmosphère propice à la mise en place de la scène enchâssée qui va se dérouler à l'acte suivant. Tel une Schérazade qui souhaite distraire le roi avant le petit matin pour ne pas se faire tuer, Fantasio veut se donner la représentation d'une pièce où il jouera lui-même le premier rôle, pour ne pas céder et mourir d'ennui.

Le proverbe *Il ne faut jurer de rien* est composé par Musset à partir de deux inspirations littéraires, desquelles il va construire une base pour ensuite diverger et amener sa propre touche à l'édifice. La première source qu'il est important de mentionner et qui se retrouve dans le reste de ses proverbes de façon générale, c'est Carmontelle. En effet, comme l'illustre Gilles Castagnès dans son article *Des Proverbes dramatiques de Carmontelle aux Proverbes de Musset: l'art de jouer avec les masques* (2012), Musset fait la découverte de ce type de théâtre à travers les œuvres de Carmontelle. Cependant, Castagnès marque une distinction importante entre le traitement opéré par Musset dans ses proverbes et les classiques. Selon lui,

on voit [...] la distance qui sépare les pièces de Musset aussi bien des comédies classiques qui, à l'unisson de tout un siècle, expriment la permanence de la nature humaine, que des proverbes dramatiques où les personnages ne sont souvent que des types, donnés tels quels dès le début: le but d'un proverbe de Carmontelle n'est pas de révéler la nature profonde de l'individu, de sonder l'âme humaine, mais beaucoup plus modestement, de proposer un divertissement qui ne peut fonctionner que si l'on accepte, précisément, un certain nombre de codes, comme celui des personnages ou des caractères types.²¹⁹

²¹⁹ Castagnès, Gilles. « Des Proverbes dramatiques de Carmontelle aux Proverbes de Musset: l'art de jouer avec les masques », *Lectures de Musset : "On ne badine pas avec l'amour", "Il ne faut jurer de rien", "Il faut qu'une porte soit ouverte ou fermée"*. Dir. Sylvain Ledda. Rennes: Presses universitaires de Rennes, 2012. [pp. 63-72] pp. 70-71.

Il ajoute également que, malgré le geste *a priori* contradictoire d'utiliser le masque pour sonder la nature humaine dans ses pièces, si « Musset attribue ce pouvoir aux proverbes, c'est que chez lui le proverbe aussi est masqué, qu'il avance déguisé, et que l'on peut se demander s'il ne s'est pas métamorphosé en tout autre chose »²²⁰. La seconde référence qui manifestement domine tout au long d'*Il ne faut jurer de rien*, c'est l'atmosphère de romans libertins du XVIII^e siècle. Dans son ouvrage *Musset ou la Nostalgie libertine*, Valentina Ponzetto remarque que ces échos libertins présents dans l'œuvre de Musset, et dans *Il ne faut jurer de rien* en particulier,

quoique reconnaissables, sont détournés, métamorphosés, si bien qu'ils finissent par amener le lecteur dans des voies tout autres par rapport au référent libertin d'origine. On l'a vu, notamment dans tous ces cas où un discours libertin empreint de sensualité et de potentialités de séduction tourne en définitive en plaidoirie en faveur de l'amour le plus absolu ou de la fidélité conjugale.²²¹

Selon elle, ce serait une manière pour Musset de « propos[er] ainsi, discrètement, son propre idéal, loin du cynisme trop matérialiste des Lumières et des mièvreries sentimentales du Romantisme »²²². Le masque libertin de Valentin relève de l'artifice, il s'inspire des héros qu'ils a découvert à travers les romans libertins pour trouver un modèle et forger son propre rôle en marge des règles de la société, mais le masque se renverse. La découverte du vrai visage de Valentin à la fin de la pièce reflète la manière dont Musset révèle lui-aussi sa philosophie de l'amour, basée sur l'abandon des artifices pour tendre à l'essentiel.

Il serait enfin absurde de clore la question de l'intertextualité chez Musset sans évoquer l'indéniable influence de Shakespeare sur son théâtre. Tous les éléments que nous avons étudié jusqu'à présent s'y retrouvent, qu'il s'agisse de la nuit, du jardin, des masques, des jeux de double, et bien sûr, de la fantaisie. En effet, chacune des facettes que nous avons relevées dans les scènes de jardin nocturne chez Musset – son aspect intermédiaire, l'ouverture qu'il représente pour la liberté, pour la révolte, pour la fantaisie et surtout pour la découverte de sa propre

²²⁰ *Ibid.*, p. 71.

²²¹ Ponzetto, Valentina. *Op. cit.*, p. 358.

²²² *Ibid.*, p. 358.

nature – peut faire écho et revêtir les mêmes significations que l'espace naturel tel qu'on le retrouve également chez Shakespeare. Qu'il s'agisse de la forêt d'Arden de *Comme il vous plaira* (1599) ou encore la forêt environnant Athènes dans *Le Songe d'une Nuit d'été* (1595), l'espace naturel se prête à l'évasion des jeunes protagonistes en quête d'amour et de liberté. Cet espace devient également celui qui se prête à la fantaisie, il permet toutes sortes de fantasmagories, d'enchantements et de jeux de rôles, c'est finalement le lieu du théâtre, puisque le monde devient un théâtre:

DUKE SENIOR: [...] This wide and universal theater / Presents more woeful pageants than the scene / Wherein we play in.

JAQUES: All the world's a stage, / And all the men and women merely players./ They have their exits and their entrances, / And one man in his time plays many parts / His acts being seven ages.²²³

Dans son article, Bérangère Chaumont dresse également un parallèle entre la métathéâtralité perceptible dans *Il ne faut jurer de rien* et l'univers shakespearien: « le caractère ouvertement méta-théâtral et méta-littéraire d'*Il ne faut jurer de rien* sert une ultime mise à distance, qui achève de déréaliser cette nuit, comme nuit de littérature. Après Shakespeare, Musset nous dit que la vie est un théâtre »²²⁴. L'analogie entre les deux dramaturges est également accentuée par la suite, lorsqu'elle compare le dénouement du proverbe de Musset à différents aspects de la comédie féerique de Shakespeare, *Le Songe d'une nuit d'été*:

[...] la conversion subite du jeune homme [Valentin] rappelle l'effet du philtre d'amour versé par le malicieux Puck du *Songe d'une nuit d'été*, sur les lèvres des jeunes gens pendant leur sommeil. Comme le constate Léon Lafoscade, l'atmosphère de féerie shakespearienne est ici palpable; Musset renoue avec la fantaisie merveilleuse du conte de fées et de la féerie dramatique. Il suffit sans doute de se transporter dans la mise en scène imaginaire pour s'en convaincre: peuplée de lumières errantes, la forêt semble enchantée, d'autant plus qu'elle doit résonner des accords de la mazourke que l'on danse au château et charrier les échos lointains d'une fête finissante.²²⁵

²²³ Shakespeare, William. *As You Like It*. Barbara A. Mowat, and Paul Werstine. New York: Washington Square Press, 2004. [II, 7, p. 83]

²²⁴ Chaumont, Bérangère. *Op. cit.*, pp. 225-26.

²²⁵ *Ibid.*, p. 227.

Cependant, contrairement aux comédies romantiques shakespeariennes qui finissent par un *happy ending* et généralement par la célébration d'un mariage, les comédies de Musset peuvent revêtir des finalités très contrastées. Nous avons vu que *Les Caprices de Marianne* commence sous des airs de comédie traditionnelle, mais prend le lecteur / spectateur au dépourvu en présentant une fin des plus tragiques. Albert B. Smith, dans son article *Musset's Les Caprices de Marianne: A Romantic Adaptation of a Traditional Comic Structure* (1991), se consacre à l'étude de la structure de cette pièce en la confrontant à la comédie de Shakespeare, *Comme il vous plaira*. Un des aspects que soulève Smith dans la pièce de Musset, c'est l'implacable égoïsme caractérisant les personnages des *Caprices*. De Cœlio à Octave, en passant par Marianne et Claudio, tous démontreraient un profond égoïsme latent qui ne les quitte pas:

These characters are, moreover, so set in their egoism that they cannot –or will not– change. This is a major point in Musset's plays. In *As You Like It*, Shakespeare demonstrates how change in favor of generosity in love brings about the universally happy resolution of the dramatic action and the establishment of comic harmony. Such change appears as impossible for any of the characters in *Les Caprices de Marianne*. The unexpected denouement is indeed tragic and inevitable.²²⁶

Une nouvelle fois, bien que Shakespeare imprègne l'univers dramatique de Musset, ce dernier se démarque de son modèle en illustrant à chaque fois à travers ses pièces une autre facette de l'humanité, telle qu'il la perçoit autour de lui et dont ses personnages sont les représentants. Une humanité non-idéalisée, authentique, représentative de son époque et qui démontre des traits de caractère auxquels on peut encore s'identifier aujourd'hui.

- **Mise en abyme: des personnages acteurs et spectateurs**

Le théâtre d'Alfred de Musset ne fait pas seulement revenir d'anciennes références intertextuelles dans ses pièces, il illustre également parfois le retour d'un procédé qui était particulièrement en vogue dans le théâtre du XVII^e siècle: la mise en abyme. Cela ne semble

²²⁶ Smith, Albert B. « Musset's *Les Caprices de Marianne*: A Romantic Adaptation of a Traditional Comic Structure » in *Nineteenth-Century French Studies*, Vol. 20, No. 1/2 (Fall—Winter 1991—1992), pp. 53-64. University of Nebraska Press. p. 60.

peut-être pas si manifeste à la première lecture de ses comédies, mais pourtant, on dénote de nombreux exemples où le théâtre se met lui-même en scène dans nos trois pièces.

Voyons tout d'abord comment ce phénomène s'illustre dans *Fantasio*. Comme énoncé précédemment, la nature de Fantasio s'apparente dès le début de la pièce à celle d'un comédien. Le jeune fantasque, lors de la conversation avec son ami Spark dans la deuxième scène de l'acte I, évoque lui-même le fait que ses compagnons et lui-même font partie de cette classe oisive de la bourgeoisie qui n'ont pas de quoi occuper leur journée: « Remarques-tu une chose, Spark ? c'est que nous n'avons point d'état; nous n'exerçons aucune profession »²²⁷. L'ennui le ronge, mais il ne peut prendre un métier qui l'ennuierait encore plus. Son esprit est rempli de contes et de fantaisies qui ne demandent qu'à s'exprimer, mais comme nous l'avons vu, il ne peut se contenter de les écrire, il doit les personnifier. C'est pourquoi, Fantasio se présente comme la figure du comédien, qui au lieu de vivre du théâtre en s'adonnant au métier d'acteur, préfère faire de sa vie un théâtre continu, changeant de rôle selon les circonstances qui se présentent à lui. Il est la figure du théâtre mussétien qui incarne le mieux cette fameuse philosophie théâtrale du *theatrum mundi* héritée du XVII^e siècle, que Georges Forestier définit dans son ouvrage intitulé *Le théâtre dans le théâtre: sur la scène française du XVII^e siècle* (1996): « Le monde est un théâtre sous le regard de Dieu, et la vie une comédie aux cent actes divers dont l'homme est l'acteur et le spectateur, ignorant le rôle véritable que Dieu lui a assigné »²²⁸. Le masque de bouffon devient ainsi le costume du Fantasio comédien à la fin du premier acte, de sorte que l'ouverture du deuxième acte fait penser à l'ouverture d'un rideau qui donne à voir, sur la scène du jardin, la représentation dans laquelle il va jouer en improvisation.

La mise en abyme s'avère probablement moins évidente dans *Les Caprices de Marianne*, toutefois, la scène du jardin nocturne pourrait être considérée comme un condensé d'éléments

²²⁷ *Fantasio*, I, 2, TC, p. 109.

²²⁸ Forestier, Georges. *Le théâtre dans le théâtre : sur la scène française du XVII^e siècle*. Genève: Droz, 1996. p. 37.

propices à la composition d'une tragédie enchâssée. De fait, dès la didascalie inaugurant cette cinquième scène du second acte, on apprend que l'action se déroule dans le jardin, à la tombée de la nuit et dès cet instant, on sent que l'atmosphère bascule dans le tragique. La scène se présente à vrai dire comme un mélange entre scène de tragédie et scène issue d'une nouvelle courtoise qui finirait mal: Cœlio, le héros masqué, traverse le jardin tel un chevalier rejoignant sa bien-aimée qui l'attend à la fenêtre, tout en essayant d'échapper au mari jaloux menaçant. La présence des spadassins engagés par Claudio et les répliques de Tibia, son valet, sont intéressantes ici car elles semblent composer une mise en scène de pièce enchâssée, puisque tout ce groupe va, avant de passer à l'action, constituer un public spectateur de l'action de Cœlio, l'acteur principal de cette scène: « Retirons-nous à l'écart, et frappons quand il en sera temps »²²⁹ leur ordonne Claudio. Les exclamations de Tibia pourraient même être entendues comme celles d'un spectateur laissant échapper sa surprise: « Tenez, monsieur. Voyez comme son ombre est grande ! c'est un homme d'une belle stature »²³⁰. Dès que Cœlio arrive à la fenêtre de Marianne, les diverses composantes de la tragédie prennent place: la situation de *quiproquo* amène à la lamentation de Cœlio, qui va le conduire à sa mort. On remarque d'ailleurs que c'est à nouveau le jardin qui fait office de scène et de décor dans cette mise en abyme de tragédie.

La troisième pièce de notre corpus déploie elle aussi des effets de mise en abyme, et ce dès la deuxième scène du proverbe. En effet, dans *Il ne faut jurer de rien*, ce sont notamment les personnages de Van Buck et Valentin qui nous intéressent ici, car dès le moment où le pari est engagé et que le neveu fait son entrée dans le château pour mettre son plan à exécution, Valentin devient acteur et Van Buck se fait spectateur complice. Cette dynamique est particulièrement visible lors de la scène située dans l'allée sous une charmille, lorsque Valentin s'apprête à jouer sa comédie devant Cécile et qu'il demande à son oncle de se cacher et d'assister à la scène: « Vite, fourrez-vous dans la charmille. Vous serez témoin de la première escarmouche, et vous

²²⁹ *Les Caprices de Marianne*, II, 5, TC, p. 99.

²³⁰ *Ibid*, II, 5, p. 99.

m'en direz votre avis. [...] Laissez-moi faire, et ne bougez pas. Je suis ravi de vous avoir pour spectateur »²³¹. Cependant le duo est loin de se douter de la véritable performance de la pièce, celle de Cécile, qui jusqu'à la scène finale, mènera une sorte de double-jeu secret, ne dévoilant qu'à la fin qu'elle n'était pas dupe du jeu de Valentin et l'avait déjà reconnu dès son arrivée au domaine de Mantes.

- **Fonctions théâtrales de la nuit, du jardin et du masque**

Nous avons considéré jusqu'à présent la dimension métathéâtrale du théâtre mussétien du point de vue de l'intertextualité et de la mise en abyme, en restant au niveau des intrigues de nos pièces. Cependant, l'un des aspects les plus pertinents pour nous serait d'examiner la manière dont la métathéâtralité englobe également les trois objets que nous avons relevé comme constitutifs de l'univers mussétien, à savoir: la nuit, le jardin et le masque. En effet, suite à l'étude que nous avons menée jusqu'à présent sur ces trois éléments, il est possible de relier chacun d'entre eux à un référent du monde du théâtre ou à une fonction théâtrale et de découvrir la façon dont il contribue en tant que tel à la quête de vérité menée par le théâtre de Musset.

Considérons d'emblée la fonction que peut endosser la nuit eu égard au monde du théâtre. D'après Bérangère Chaumont, « sur scène, la nuit rappelle plus que jamais que nous sommes au théâtre parce qu'elle met en danger l'illusion »²³². Dès lors se pose la question de la manière de représenter la nuit sur une scène de théâtre, question à laquelle Chaumont va répondre en s'interrogeant sur la particularité et les limites de la mise en scène pour le théâtre de Musset, puisqu'il s'agit avant tout d'un théâtre qui, à la base, était destiné à la lecture:

Comment représenter la nuit au théâtre ? N'est-ce pas en s'affranchissant de la représentation matérielle que Musset trouve la réponse ? Cette liberté du théâtre intérieur l'autorise même à représenter la lune et les étoiles, en sus des lumières flottantes entre les branches ! S'inspirant du nocturne pictural, le tableau de Musset vaut surtout ses

²³¹ *Il ne faut jurer de rien*, II, 1, TC, pp. 392-93.

²³² Chaumont, Bérangère. *Op. cit.*, p. 226.

sources lumineuses astrales, poétiques parce qu'irreprésentables. Le dénouement nocturne d'*Il ne faut jurer de rien* semble à imaginer plutôt qu'à voir ...²³³

Le théâtre se libère ainsi de la matérialité d'une représentation, puisque la scène s'établit d'elle-même dans l'imaginaire des lecteurs, permettant par conséquent à la fantaisie de s'épanouir à tous les niveaux. Pourtant si l'on devait mettre en scène la nuit, la question demeure inchangée, comment la représenter ? A partir de là, on pourrait émettre l'hypothèse que pour une mise en scène, la lune ne pouvant véritablement officier à la représentation qui se donne sur scène au sein de l'espace fermé du théâtre, des effets spéciaux seraient nécessaires pour la faire figurer symboliquement et notamment par le travail des lumières. On en revient ainsi à la question du projecteur lumineux. L'idée de la nuit, et plus précisément, de la lune comme projecteur illuminant la nature intérieure de l'être avait déjà été évoquée lors de l'étude du nocturne chez les romantiques. Cette fois-ci, on pourrait imaginer que la lune pourrait de nos jours concrètement être représentée en tant que projecteur, qui viendrait littéralement illuminer les personnages, en même temps que la lumière se fait sur le dévoilement de leur être. Dans son article sur *Le Noir des Nuits*, Corinne Bayle insiste: « seul l'art dramatique peut donner à voir, sinon à comprendre, l'ambivalence des cœurs, entre le noir de la scène et les feux de la rampe, la nuit du spectacle intensifiant le miroir rêvé du monde »²³⁴. Selon Bayle, « le grand magasin des accessoires nocturnes vient concrétiser une poétique » à travers la matérialisation de la nuit sur la scène théâtrale: « Le Noir des nuits éclate alors dans sa puissance théâtrale, comme en un bal masqué, où la vérité complexe des cœurs joue à cache-cache avec les apparences »²³⁵. Le théâtre de Musset permet par conséquent beaucoup de liberté pour la mise en scène du nocturne, le jeu de lumières et d'effets spéciaux offrant une large panoplie de moyens pour représenter la fonction révélatrice dont se pare symboliquement la lune dans ses comédies, tel un théâtre symboliste avant l'heure.

²³³ *Ibid.*, pp. 226-27.

²³⁴ Bayle, Corinne. *Op. cit.*, p. 229.

²³⁵ *Ibid.*, p. 229.

Si la lune peut apparaître sous la forme d'un projecteur, le jardin, quant à lui, se déploie sur toute la largeur de la scène et devient la scène. Nous avons déjà passé en revue l'assimilation fréquente de l'espace du jardin comme espace de l'action et même comme scène d'une représentation enchâssée. Traditionnellement rattaché au genre de la pastorale, le jardin et ses éléments de décor représentatifs de la nature permettent un jeu de miroir entre le décor naturel environnant les personnages et la nature de leur être qui se dévoile à la fin des pièces de Musset. Combiné à l'atmosphère nocturne, le jardin ouvre une nouvelle dimension: espace de profondeur scénique, des jeux d'ombres peuvent se créer parmi le décor, devenant dès lors propice à l'enchantement féerique, à la création d'illusions, à la fantaisie, mais aussi à la dissimulation et au tragique, propice en fin de compte, à tout ce qui constitue la richesse du théâtre mussétien.

Le masque, emblème du théâtre, est sans doute l'objet qui revêt la fonction théâtrale la plus évidente. Faisant partie intégrante du costume d'un comédien, le masque est un héritage de la *commedia dell'arte*, genre théâtral dans lequel il représentait des personnages reconnaissables de tous, leurs caractères étant symbolisés par le masque dont les comédiens se paraient. Employé par Musset dans nos trois comédies pour marquer l'entrée dans un jeu de rôle à l'intérieur de la pièce, le masque représente aussi, nous l'avons vu, une manière d'afficher son incompatibilité avec le reste de la société. Comme l'explique Bruno Szwajcer, « le masque emprunté à la tradition italienne de la *commedia dell'arte* lui semble le plus sûr moyen pour critiquer dans une théâtralisation extrême de la vie les défauts de son temps »²³⁶. Toutefois, contrairement à la tradition italienne, dès que le masque fait sa première apparition dans les pièces de Musset, toute la tension de la comédie réside dans l'attente du dévoilement. Face à la tombée des masques, les personnages se retrouvent confrontés à une vérité qu'ils ne pouvaient réaliser jusqu'alors. Sylvain Ledda confirme cette idée lorsqu'il reprend la question du masque à la fin de son essai sur la fantaisie chez Musset: « Pour Musset, la mise à nu – c'est-à-dire la tombée du masque – est l'expression paroxystique d'une vérité ultime, hors d'atteinte, corrompue par un siècle sans

²³⁶ Szwajcer, Bruno. *Op. cit.*, p. 139.

nom »²³⁷. Il voit dans le symbole du masque le signe de « la désolante fantaisie du cœur, thème obsédant dans l'œuvre de Musset. L'objet est aussi bien l'accessoire qu'on laisse en coulisse une fois le rideau tombé que la métaphore du jeu et des dangers de la séduction »²³⁸. Accessoire du comédien et symbole du paraître, le masque ne peut demeurer fixe dans le théâtre mussétien en quête de vérité. Cette vérité est illuminée et libérée par l'espace dramatique du jardin nocturne qui prépare et accompagne la chute des masques. Il offre au lecteur / spectateur le dévoilement de la nature des personnages dans leur vérité la plus pure: loin des artifices spectaculaires que peut offrir le théâtre, celui-ci se veut proche de la nature, et c'est dans l'intimité du jardin, à la faible lueur de la lune, que la vérité des sentiments éclate, de sorte que le théâtre n'est plus le temple du paraître, mais devient bel et bien le révélateur de l'être.



²³⁷ Ledda, Sylvain. *Op. cit.*, p. 254.

²³⁸ *Ibid.*, pp. 256-57.

CONCLUSION

Le théâtre d'Alfred de Musset est un univers à part entière. Sous leurs airs d'apparente légèreté et de pure fantaisie, les comédies du dramaturge recèlent de nombreux aspects qui invitent à la réflexion. Nous avons choisi dans ce travail d'étudier la question de l'espace du jardin et de la temporalité nocturne si fréquemment rencontrée dans son œuvre pour mettre en lumière la manière dont la combinaison de ces deux éléments conduit à l'avancée de l'action et mène les personnages vers la tombée des masques, à la découverte de leur véritable nature. Loin du cliché d'un théâtre issu d'un romantisme mièvre et désuet, le théâtre de Musset se redécouvre comme espace de questionnement de la vérité. A travers la symbolique du masque intrinsèque au *leitmotiv* carnavalesque qui se déploie au fil de ses comédies, Musset questionne la valeur du paraître au profit du dévoilement de l'être, à la recherche d'une humanité au cœur d'un siècle qui a perdu la foi et qui est consumé par la désillusion: « Il n'y a plus d'amour, il n'y a plus de gloire. Quelle épaisse nuit sur la terre ! Et nous serons morts quand il fera jour »²³⁹, s'exclame Octave de *La Confession d'un enfant du siècle* (1836), homonyme de l'Octave des *Caprices de Marianne*, avec qui il partage par ailleurs de nombreux traits de caractère communs, mais nous nous contenterons simplement de le mentionner ici. Il est vrai que le roman de *La Confession* aurait pu être considéré dans notre corpus, mais la préférence pour l'œuvre dramatique de Musset découle du fait que la quête de vérité – le véritable moteur de ses pièces – laisse transparaître une dimension intrinsèquement liée au monde du théâtre. La scène et ses changements de décor, sans compter le rapport indissociable qu'elle entretient avec le masque, est au cœur de cette quête car elle construit, sous les yeux du lecteur / spectateur, l'espace et la temporalité dans lesquels l'action du dévoilement prendra place.

Théâtre à lire ou théâtre représenté, l'œuvre dramatique de Musset persévère au fil des siècles et continue à dévoiler toujours plus de facettes à chaque lecture et à chaque mise en

²³⁹ Musset, Alfred. *La Confession d'un enfant du siècle*. éd. Sylvain Ledda, Paris: éd. Flammarion, 2010. p. 75.

scène. Lire son théâtre demeure pertinent en 2020, plus que jamais peut-être: à la croisée des chemins entre une nostalgie des temps passés et une fantaisie personnelle, celui-ci démontre une modernité frappante. Musset nous rappelle le caractère éphémère du règne du paraître et de l'artificialité, et nous prévient que, tôt ou tard, la nature sera éternellement prédominante et nous guidera toujours à la découverte de la vérité, de la vérité des sentiments et de celle de l'être, de sorte que son théâtre devient lui-même le jardin nocturne qui fait tomber nos propres masques.



BIBLIOGRAPHIE

• Littérature primaire

- Musset, Alfred.
 - i. *Les Caprices de Marianne, Théâtre complet*. éd. Simon Jeune, Paris: «Bibliothèque de la Pléiade», 1990. ;
 - ii. *Fantasio, Théâtre complet*. éd. Simon Jeune, Paris: «Bibliothèque de la Pléiade», 1990. ;
 - iii. *Il ne faut jurer de rien, Théâtre complet*. éd. Simon Jeune, Paris: « Bibliothèque de la Pléiade », 1990. ;
 - iv. *La Confession d'un enfant du siècle*. éd. Sylvain Ledda, Paris: éd. Flammarion, 2010.
- Shakespeare, William.
 - i) *As You Like It*. Barbara A. Mowat, and Paul Werstine. New York: Washington Square Press, 2004. ;
 - ii) *The tragedy of Hamlet, Prince of Denmark*, Barbara A. Mowat, and Paul Werstine. New York: Simon & Schuster Paperbacks, 2012.

• Littérature secondaire

- Amossy, Ruth et Rosen, Elisheva. « La comédie « romantique » et le carnaval : « la Nuit des rois » et « les Caprices de Marianne » » in *Littérature*, No. 16, Images et Discours (décembre 1974), pp. 37-49. Ed. Armand Colin.
- Bara, Olivier. « Le jeu de la loi et du désir dans trois comédies-proverbes de Musset », *Musset: un trio de proverbes*. Lestringant, Frank, Bertrand Marchal, et Henri Scepi. Paris: Classiques Garnier, 2012. [pp. 81-95].
- Bayle, Corinne. « Le Noir des Nuits: l'invention d'une poétique nocturne à la scène dans *On ne badine pas avec l'amour*, *Il ne faut jurer de rien* et *Il faut qu'une porte soit ouverte ou fermée* », *Musset: un trio de proverbes*. Lestringant, Frank, Bertrand Marchal, et Henri Scepi. Paris: Classiques Garnier, 2012. [pp. 217-229].
- Castagnès, Gilles.
 - i. *Les Femmes et l'esthétique de la féminité dans l'œuvre d'Alfred de Musset*. Bern / New York: Peter Lang, 2004.
 - ii. « Des *Proverbes dramatiques* de Carmontelle aux *Proverbes* de Musset: l'art de jouer avec les masques », *Lectures de Musset : "On ne badine pas avec l'amour", "Il ne faut jurer de rien", "Il faut qu'une porte soit ouverte ou fermée"*. Dir. Sylvain Ledda. Rennes: Presses universitaires de Rennes, 2012. [pp. 63-72].

- Chaumont, Bérangère. « La nuit porte conseil... : Le dénouement nocturne dans *Il ne faut jurer de rien* », *Lectures de Musset : "On ne badine pas avec l'amour", "Il ne faut jurer de rien", "Il faut qu'une porte soit ouverte ou fermée"*. Dir. Sylvain Ledda. Rennes: Presses universitaires de Rennes, 2012. [pp. 213-228].
- Forestier, Georges. *Le théâtre dans le théâtre : sur la scène française du XVIIIe siècle*. Genève: Droz, 1996.
- Gusdorf, Georges. « Mort-Rêve-Survivance », *Les sciences humaines et la pensée occidentale: Tome XI, L'Homme Romantique*. Paris : Les Éditions Payot, 1984. [pp. 181-219].
- Jeune, Simon. « Notice de *Fantasio* » in Alfred de Musset, *Théâtre complet*. éd. Simon Jeune, Paris: « Bibliothèque de la Pléiade », 1990. p. 939.
- Ledda, Sylvain.
 - i. *L'Éventail et le Dandy: Essai sur Musset et la Fantaisie*. Genève: Droz, 2012.
 - ii. *Alfred de Musset*. Lausanne: Ides et Calendes, 2017.
- Lestringant, Frank. *Musset*, Paris, Flammarion, coll. «Grandes biographies», 1999.
- Madelénat, Daniel. « Avant-propos: L'intime en ces jardins... », *Jardins et intimité dans la littérature européenne (1750-1920) : actes du colloque du Centre de recherches révolutionnaires et romantiques, Université Blaise-Pascal*. Éd. Simone B. Griffiths, Françoise Le Borgne et Daniel Madelénat. Clermont-Ferrand: Presses universitaires Blaise-Pascal, 2008.
- Masson, Bernard. « Le masque, le double et la personne dans quelques comédies et proverbes », *Revue des sciences humaines*, octobre-décembre 1962, [pp. 551-57].
- Mentzel, Sophie. « Musset: dramaturgie et politique », *Poétique de Musset*. Éd. Sylvain Ledda, Frank Lestringant, et Gisèle Séginger. Mont-Saint-Aignan: Presses universitaires de Rouen et du Havre, 2013
- Montandon, Alain (dir.). *Dictionnaire littéraire de la nuit*, Paris, Honoré Champion Éditeur, 2013, 2 vol.
- Naugrette, Florence. « Le théâtre de Musset côté jardins », *Poétique de Musset*. Éd. Sylvain Ledda, Frank Lestringant, et Gisèle Séginger. Mont-Saint-Aignan: Presses universitaires de Rouen et du Havre, 2013.
- Pinon, Esther. « La charmille et la galerie des glaces: les proverbes au miroir des contes », *Musset: un trio de proverbes*. Lestringant, Frank, Bertrand Marchal, et Henri Scepi. Paris: Classiques Garnier, 2012. [pp. 41-53].
- Ponzetto, Valentina. *Musset, ou, La Nostalgie libertine*. Genève: Droz, 2007.
- Roulin, Jean-Marie. « Musset: Un théâtre adelphique », *Musset: un trio de proverbes*. Lestringant, Frank, Bertrand Marchal, et Henri Scepi. Paris: Classiques Garnier, 2012. [pp. 115-131].

- Smith, Albert B. « Musset's *Les Caprices de Marianne*: A Romantic Adaptation of a Traditional Comic Structure » in *Nineteenth-Century French Studies*, Vol. 20, No. 1/2 (Fall—Winter 1991—1992), pp. 53-64. University of Nebraska Press.
- Szwajcer, Bruno. « La signification esthétique de la nostalgie », *La Nostalgie dans l'œuvre poétique d'Alfred de Musset*. Paris: Librairie Nizet, 1995. [pp. 115-123].
- Wright, Rachel L. « Male Reflectors in the Drama of Alfred de Musset », *The French Review*, Vol. 65, No. 3 (Feb., 1992), pp. 393-401. American Association of Teachers of French.

- **Image de couverture**

- Edition illustrée : *Alfred de Musset (1810-1857), La Nuit vénitienne. Fantasio. Les Caprices de Marianne*. Illustré par Umberto Brunelleschi (1879-1949) (Paris: L'édition d'art H. Piazza, 1913). "Achévé d'imprimer a Paris le 10 Novembre 1913." Graphic Arts Collection 2015- in process. Gift of Andrea G. Stillman. [en ligne]



TABLE DES MATIÈRES

Introduction	1
I. Le jardin et la nuit: adjuvants de l'action	5
• <u>Structuration de l'espace et de l'atmosphère nocturne</u>	5
1) <i>Les Caprices de Marianne</i> [1833].....	5
2) <i>Fantasio</i> [1834].....	11
3) <i>Il ne faut jurer de rien</i> [1836].....	17
• <u>Côté jardin ... Symbolisme et rôle du jardin pour les personnages</u>	19
1) Espace intermédiaire.....	20
2) De la liberté.....	23
(a) Les personnages féminins et le dilemme de la grille.....	23
(b) Les personnages masculins: du romanesque et de la fantaisie.....	27
3) Retour à la nature : « la dimension lyrique du jardin ».....	31
• <u>La voix de la nuit: esthétique du nocturne et visages de la nuit</u>	34
1) Nuit romantique.....	35
2) Temps de la fantaisie.....	39
3) Temps de la tragédie.....	44
II. Passage à l'action: <i>Leitmotiv</i> carnavalesque, pouvoir et limites du masque	49
• <u>Nature dissimulée: typologie et symbolique des masques</u>	50
1) Les trois masques.....	50
(a) Masque libertin.....	50
(b) Masque de vertu.....	56
(c) Masque bouffon.....	59

2) Le masque comme symbole de révolte et de liberté.....	62
(a) Leitmotiv carnavalesque et échappatoire fantaisiste.....	62
(b) Le pouvoir réfléchissant du masque.....	67
• <u>Nature révélée: la tombée des masques et ses conséquences</u>	69
1) Paradoxe et limites du masque: du paraître à l'être.....	70
2) Le masque au dénouement.....	72
(a) Un corps, deux visages: Octave & Cœlio.....	72
(b) La victoire de l'illusion dans <i>Fantasio</i>	74
(c) Quand la nature l'emporte.....	76
III. À la recherche de la vérité : dimension métathéâtrale du théâtre mussétien	79
• <u>Traces inter-textuelles</u>	79
• <u>Mise en abyme: des personnages acteurs et spectateurs</u>	84
• <u>Fonctions théâtrales de la nuit, du jardin et du masque</u>	87
Conclusion	91
Bibliographie	93